

СОФИЯ ПРЕСС

ИКОНЫ

КОСТАДИНКА ПАСКАЛЕВА

БОЛГАРИИ

Фотограф СТОЙКО КОЖУХАРОВ

СОФИЯ-ПРЕСС, 1981

Рецензенты: проф. **Иван Дуйчев**
проф. д-р **Васил Пандурски**
Ответственный редактор **Людмил Ангелов**
Художественное оформление **Димитра Карталева**

История иконописи в Болгарии тесно связана с историческими судьбами болгарского народа, с выпавшими на его долю трагическими событиями эпох чужеземного владычества. Тяжелые условия работы, существовавшие в эти весьма продолжительные периоды (византийское и османское иго тяготели над страной около семи столетий), снизили творческий потенциал народа. Именно в объективных исторических обстоятельствах следует искать объяснение тому факту, что в Болгарии, по сравнению с остальными балканскими странами, сохранилась сравнительно небольшая часть иконописного наследства.

В то же время территориальная близость Болгарии к Византийской империи, почти тождественные общественные отношения, сложившиеся внутри обоих государств, и прежде всего наличие единой общей основы — православия — создавали благоприятные условия для проникновения в Болгарию высокоразвитой византийской культуры.

В наше время совершенно недопустима мысль о независимости национального искусства балканских стран от искусства Византии, господствовавшей в христианском мире в течение ряда столетий и создавшей два крупных культурных центра — Константинополь и Фессалоники. В равной мере, однако, ошибочно и провозглашение искусства этих стран, развивавшихся под воздействием Византии, а следовательно, испытывавших на себе сильное влияние византийской культуры, отсталым и провинциальным, неумелым подражанием великим образцам.

Опубликованные в течение последних лет материалы свидетельствуют о том, что на Балканах существовали (в частности, то же самое можно утверждать и в отношении древней Руси) местные мастерские живописи, которые дали миру творения, по своему уровню не уступавшие художественным произведениям, созданным прославленными живописцами Византии. Даже в периоды утраты Константинополем роли главенствующего центра (с 1204 по 1261 г. и после 1453 г.) художественные традиции этих национальных школ оказались достаточно жизненными, чтобы создать образцы искусства, переросшие национальные масштабы.

В процессе анализа дошедших до нас икон, однако, все еще не найден окончательный, общепризнанный критерий, на основании которого можно было бы категорически установить их национальную принадлежность. Известны суждения о суровости и аскетизме ликов греческих икон, о мягкости и лиризме славянской иконописи, но сложившиеся представления оказываются слишком ограниченными, чтобы вместить в определенные рамки все многообразие национальных типов иконной живописи. Если, например, принять утвердившееся предположение, что известная двусторонняя икона Погановского монастыря принадлежит кисти одного из мастеров византийской школы, то общепринятые критерии окажутся для нее недействительными, как, впрочем, и для ряда других греческих икон. Вопрос о том, в чем именно следует искать национальное своеобразие иконы, еще долгое время останется открытым. В чем же, в сущности, проявляются специфические национальные черты в иконописи: в своеобразии колорита или в типаже, воплощении характерных особенностей национального облика в лике того или иного святого? В особенностях пейзажа или в самобытности национальной архитектуры, в подробностях быта, присущих данному народу, или в использовании иконографических образцов, представляющих национальных святых? Или же в сочетании всех этих компонентов, вместе взятых?

Ответ на этот вопрос может быть дан лишь в результате параллельного изучения всего иконописного наследия отдельных балканских стран, основы которого заложены в книге „Иконы Балкан", принадлежащей перу четырех видных специалистов в области иконографии[1].

В настоящее время в Болгарии сделано несколько серьезных шагов в этом направлении, но, как правило, все авторы опираются на материал, ограниченный избранной темой. В книге Иванки Акрабовой-Жандовой „Иконы Софийского археологического музея" (1965) были опубликованы репродукции двадцати шести датированных икон, что в значительной степени облегчает работу будущих исследователей. Истории одной из наиболее известных иконописных школ эпохи болгарского Возрождения — Тревненской — и ее представителям посвящена книга Атанаса Божкова „Тревненская живопись" (1967). Более обобщенный характер имеют два монографических исследования — труд академика Крыстю Миятева „Иконы в Болгарии", вошедший в упомянутую выше книгу „Иконы Балкан" (1966), в котором опубликованы репродукции сорока икон и освещены некоторые моменты истории иконописи в Болгарии, и работа проф. Басила Пандурского „Икона эпохи Второго болгарского царства" (1963), содержащая обзор иконописи тех времен с воспроизведением двадцати четырех икон[2].

Помещенные в настоящей книге репродукции ста икон лишь отчасти восполняют пробел, существовавший в течение долгого ряда лет в литературе, посвященной древнему болгарскому искусству, по той причине, что они составляют лишь часть большого иконописного наследия болгарского народа. В них отражена непреклонная воля болгарского народа к самосохранению, стремление сохранить в наиболее трудные моменты своей истории национальную самобытность, проявить свой творческий дар в доступной для той эпохи области искусства — иконописи.

Икона представляет собой явление не только религиозного, но и общественного характера, отражающее в своеобразной форме дух эпохи. Вот почему необходимо изучение иконописного наследия в историческом плане.

Воспроизведенные в книге образцы не могут, естественно, передать все особенности и черты икон, дошедших до наших дней, однако они намечают в наиболее общем виде хронологические вехи иконографии в Болгарии и дают представление о разных направлениях церковной живописи.

При подборе материала автор стремился прежде всего показать по возможности наиболее древние иконы, имеющие бесспорную эстетическую ценность, а также и те образцы, в которых нашли наиболее яркое отражение определенные тенденции болгарской иконописи.

Материал расположен, главным образом, в хронологическом порядке — по эпохам, совпадающим с этапами периодизации истории Болгарии.

От эпохи Первого болгарского царства до наших дней не сохранилось ни одной иконы, и потому автору пришлось пользоваться данными памятников письменности. Это позволило ему в меру возможности нарисовать общую картину религиозной жизни того времени и установить место, принадлежавшее иконе. Количество дошедших до нас икон периода Второго болгарского царства (1185—1396) не исчерпывается приведенными в книге образцами. Однако остальные иконы или очень плохо сохранились, или нуждаются в реставрации, поскольку они покрыты слоем иконописи более поздних лет.

Наиболее многочисленными из дошедших до нас являются иконы периода османского ига (XVII—XVIII вв.). Это обстоятельство заставило автора прибегнуть к иному принципу расположения материала. Иконы этой эпохи, там, где это возможно, объединены в группы по территориальному признаку (например, иконы из Несебра существенно отличаются от икон, принадлежащих мастерам внутренних областей страны). Исключение составляют иконы из г. Мелника, которые еще не полностью реставрированы. Что касается икон второй половины XVII века, то в отношении их был применен иной критерий — они объединены в группы по признаку тех или иных тенденций, имеющих место в болгарской иконописи, причем некоторые из этих особенностей являются общими для иконописного искусства всех стран Балканского полуострова. Однако вопрос о происхождении этих новых концепций в отношении содержания или формально-стилевых черт икон в настоящее время еще не решен.

Известно, что, когда по тем или иным причинам крупные центры художественного творчества приходили в упадок, их традиции в обновленном виде возрождались в более отдаленных областях, входивших в состав многонациональной империи османов или находившихся под властью итальянских республик, как это было с островами Кипр и Крит. Искусство этих островов сохранило трогательную преданность традициям древней художественной культуры, в частности канонам искусства эпохи Палеологов. Но в данном случае речь идет о явлениях, имевших общую балканскую основу, что способствовало их быстрому распространению во всех странах, где официальной религией было православие. Каждый народ внес в развитие традиционных форм иконописи свой вклад, поэтому некоторые черты следует рассматривать, с одной стороны, как достижение национального искусства, а с другой стороны, как вклад всех балканских народов в сокровищницу церковной живописи.

Такой характер носит новое, контрастное освещение ликов, встречающееся в иконах конца XVI века и в особенности XVII века, начало которого следует искать на Афоне, а также ярко выраженная декоративность ряда балканских икон, которая достигается благодаря применению орнамента. В болгарской иконописи эти явления соответствовали, с одной стороны, проявлению мистических настроений, порожденных тяжелыми условиями национального рабства, а с другой — наличию стойких национальных традиций, выражавшихся в стремлении к декоративно-монументальным формам и яркой тональности.

Анализу икон эпохи болгарского Возрождения, охватывавшей период от появления „Истории славяно-болгарской" Паисия Хилендарского (1762 г.) до освобождения Болгарии от османского ига (1878 г.), в книге отведено небольшое место. Это в какой-то мере оправдано их значительным сходством, в основе которого лежит незыблемый авторитет основоположников тогдашних иконописных школ, а также тем, что икона постепенно утрачивала качества, которые делали ее, несмотря на укоренившийся консерватизм, выразительницей определенных духовных ценностей, благодаря чему она не только занимала первое место среди других предметов религиозного культа, но и представляла собой объект глубокого эстетического созерцания.

Настоящая книга является первой попыткой проследить историю болгарской иконописи и не претендует на исчерпательность сведений. Поскольку она рассчитана на иностранного читателя, в ней уделено большое место отдельным фактам и событиям болгарской истории с целью обрисовать, насколько это возможно, атмосферу, в которой создавались иконы. Книга была написана несколько лет назад, но по объективным причинам не была издана своевременно.

Пользуюсь случаем выразить глубокую благодарность профессору И. Дуйчеву, профессору В. Пандурскому, профессору А. Милеву, профессору П. Петрову, профессору В. Джуричу (Югославия), старшим научным сотрудникам Р. Димитровой, В. Мавродиновой и С. Ахилеасу за их отзывчивость и полезные указания по ряду вопросов, а также всем, кто способствовал выходу в свет этой книги.

К. ПАСКАЛЕВА

„То, что слово сообщает нам, воздействуя на слух, живопись раскрывает безмолвно посредством изображения".
Св. Василий Великий, IV в.
(P.G. 31, 509 A)

Временем возникновения иконописи в Болгарии принято считать 865 год, когда христианство было объявлено официальной религией. Однако не исключена возможность более раннего появления икон в Болгарии, ибо славяно-болгарское государство возникло на землях, издавна населяемых христианами.

Непосредственно после появления христианства в Византии новая религия стала проникать в ту часть Балканского полуострова, где жили в то время главным образом фракийские племена. Близость к крупному религиозному центру Византии — Константинополю, к религиозным центрам в Малой Азии, Сирии и Палестине, определила специфический характер раннехристианского искусства этих земель. Множество раннехристианских базилик IV—VI вв., обнаруженных в этих областях, свидетельствует о господстве христианского культа с присущей ему системой культовых изображений. Никаких образцов иконописи того времени не сохранилось, однако некоторое представление о характере иконографии той эпохи и стиле икон могут дать уцелевшие фрагменты стенных росписей религиозного содержания.

Наиболее ранние памятники религиозной живописи на территории нашей страны обнаружены в древнехристианских гробницах, большая часть которых находится на территории нынешней Софии. Обнаруженные братьями Шкорпил во время раскопок 1888 года тридцать восемь гробниц под фундаментом церкви св. Софии (на месте которой, как предполагают, находился некрополь древней Сердики) и пять гробниц, обнаруженных в 1896 году на том месте, где ныне стоит собор Александра Невского, дали в руки исследователям интересный материал о способах декора, в частности, о широком использовании растительного орнамента. К сожалению, ни одного изображения религиозного характера не сохранилось, за исключением изображений креста, которые исследователи относят к эпохе Юстиниана (VI в.). Более богатый материал о распространенных в искусстве эпохи раннего христианства символах — фазане, утке, голубе и других — сохранился в гробнице IV в. на территории Пловдива, отчасти в известной Силистренской гробнице (также IV в.), а также в гробнице, обнаруженной в Софии на том месте, где ныне находится Народная библиотека. (Эту гробницу из некрополя древней Сердики принято обозначать гробница № 1). В сущности наиболее старыми из дошедших до нас изображений религиозного характера являются поясные иконы архангелов Михаила, Гавриила, Рафаила и Уриила (V—VI вв.), вписанные в медальоны, обнаруженные в четырех углах свода раннехристианского храма в Софии на улице генерала Гурко во время раскопок 1909 года. Лики трех первых архангелов сильно повреждены, однако сохранившийся лик архангела Уриила дает возможность судить о том, что неизвестный древний мастер хорошо владел техникой, весьма близкой к иллюзионизму, характерному для эллинистических портретных икон.[3]

Несравненно более обширные сведения об иконографическом репертуаре и стиле раннего христианского искусства в наших землях можно почерпнуть из стенной живописи так называемой Красной церкви, расположенной близ Перуштицы (VII в.). Наряду с росписями на библейские и евангельские сюжеты, исполненными в стиле александрийской школы, сохранились и медальоны с крылатыми женскими фигурами в светло-розовых и голубых одеяниях на белом

фоне. Рыжие, зачесанные наверх волосы символизируют добродетели. Подобное явление наблюдается и в росписи церквей Бауита[4] (№ V и XVIII). Тематическое содержание иконографических циклов, принципы декора и стиля живописи явно свидетельствуют о влиянии искусства восточных провинций Византийской империи — Антиохии, Александрии, Бауита, где дольше всего сохранялись традиции эллинистического искусства.

Эти ценные сведения о ранней христианской живописи в землях, на которых позднее образовалось болгарское государство, обогатились фрагментами живописного декора еще одной церкви VI в. (обнаруженной в районе нынешнего г. Шумена, там, где в древние времена находился аул хана Омуртага). Фрагменты стенной росписи донесли до нас лики молодых святых, которые по своим иконографическим и стилевым признакам имеют много общего с ранней христианской живописью VI в. — настенной и станковой, сохранившейся в церквах Бауита и Синая[5]. Лики святых, написанные в мягкой розовой гамме, обведены плотным черным контуром, окаймляющим овал лица, очерчивающим волосы, бороду и усы. Округленные, широко открытые глаза обращены на зрителя, но в сущности их взгляд устремлен куда-то в беспредельность, в потусторонний мир.

Приведенные нами образцы живописи, число которых значительно увеличилось благодаря открытиям последних лет, свидетельствуют о том, что раннее христианское искусство в наших землях черпало сюжеты из искусства крупных христианских центров Палестины, Сирии и Египта.

В 681 году в той части Балканского полуострова, которая входила в пределы Византийской империи, было образовано болгарское государство. Созданное в результате слияния пришедших с северо-востока племен славян и протоболгар, первое болгарское государство по своим религиозным верованиям было языческим.[6] Коренное население этих земель — фракийцы — было уже частично христианизировано, однако продолжало поклоняться различным божествам, в том числе и Фракийскому всаднику, в честь которого сооружались культовые плиты с его изображением, которые в какой-то мере по смыслу и значению приближались к иконам. В этом культе, получившем широкое распространение, некоторые исследователи склонны видеть главную причину быстрого проникновения в христианскую иконографию конных изображений святых воинов — Георгия, Димитрия, обоих Феодоров, Прокопия, Мины и других. Некоторые из них имеют много общего с вышеупомянутым языческим божеством,[7] и не только в отношении иконографии, но и по содержанию.

Провозглашение христианства официальной религией нового болгарского государства было вызвано рядом причин преимущественно политического характера. Этим актом князь Борис не только укрепил авторитет молодого государства. Принятие новой религии, игравшей важную роль в жизни государств, уравнивало Болгарию в правах с остальными христианскими державами. Однако новой религии приходилось вести упорную борьбу с закоренелыми языческими верованиями и получившими широкое распространение в болгарских землях ересями, которые были вызваны рядом причин, в том числе и неодинаковым этническим составом населения, испытывавшего на себе различного рода влияния. Сами болгарские посланцы, явившиеся по вопросам веры в 886 году к папе Николаю I, вынуждены были признать, что „в их отечество пришло из разных мест много христиан, которые говорят по своей воле много и по-разному: греков, армян и из иных мест".[8]

Ряд данных свидетельствует о том, что в Болгарии получили широкое распространение разного рода ереси — манихейская (павликанская), монофизитская, евгитская, называемая еще мессалианской, а также имелись последователи иудейской веры и магометанства.[9]

О широком распространении ересей в Болгарии говорится в известном архипастырском послании византийского патриарха Фотия новокрещенному царю Борису-Михаилу, адресованном „пресветлому, достославному и возлюбленному духовному сыну нашему Михаилу, о бозе Князю Болгарскому".[10] В этом послании патриарх пространно излагает царю смысл ересей и отношение к ним церкви, предостерегая его от опасности попасть под влияние какого-либо из этих противохристианских и еретических учений, проповедовавшихся в то время.

Если прибавить к этому унаследованные языческие верования, принесенные протоболга-

рами и славянами со своей прародины, а также местные культы фракийского населения с разного рода наслоениями, то перед нами предстанет весьма пестрая картина. Этот подлинный культовый синкретизм, характерный для религиозной жизни тогдашней Болгарии, следует учитывать при изучении характера болгарской религиозной живописи и влияний, которым она подвергалась.

Болгария приняла христианство вскоре после поражения иконоборчества и восстановления иконопочитания, что нашло отражение в решениях двух важных церковных соборов (Седьмого вселенского в Никее в 787 году и Поместного Константинопольского в 842 году, провозглашенного церковью „Торжеством православия"). Это обстоятельство имеет решающее значение для выяснения характера и способов распространения новой религии, беспощадной ко всякого рода проявлениям еретичества, и проливает свет на такие события, как кровавое усмирение бунта бояр против новой религии в 866 году и жестокость, проявленную князем Борисом по отношению к своему первородному сыну Владимиру, восставшему против христианства в 889 году. Этим объясняется сам характер православия, преобладание в нем догматического и канонического начал. Сведения об этом содержатся в упомянутом выше Послании патриарха Фотия, который припоминает князю Борису основной христианский догмат о „пребожественности и единосущности св. Троицы" и увещевает его „принять и чтить семь Вселенских соборов — одни как наставников, а другие — как поборников благочестия".[11]

Исходя из всего этого, можно предполагать, что болгарские иконы, созданные на заре христианизации, по своим иконографическим особенностям не слишком отличались от византийских образцов, ибо христианство, заимствованное из Византии, принесло с собой установленную обрядность, богослужебные книги, песнопения и совокупность изобразительных средств и приемов. Отсутствие памятников религиозного искусства этого периода лишает нас аргументов относительно зарождения церковной живописи в Болгарии, как стенной, так и станковой. Предполагают, и это предположение представляется нам весьма правдоподобным, что первыми мастерами живописи в Болгарии были византийцы, имевшие учеников из среды местного населения. Легенда о живописце Мефодии, написавшем во дворце князя Бориса сцену Страшного суда, согласно версии Симеона Логофета[12], побудившую Бориса принять христианство, по всей вероятности, опирается на действительные события, во всяком случае она указывает на тот факт, что первые болгарские владетели для украшения своих дворцов приглашали живописцев-иноземцев.

Однако единственная почти полностью сохранившаяся керамическая икона св. Феодора (ил. 1) говорит о влияниях, которые не могут быть объяснены лишь воздействием искусства Византии. Без учета сложных и противоречивых тенденций в религиозной жизни Болгарии, в основе которых лежали указанные выше обстоятельства, красноречиво свидетельствующие о переплетении местных веяний с влияниями христианского Востока — Сирии, Палестины и Египта, невозможно объяснить многие черты древнеболгарского искусства.

Керамическая икона св. Феодора (найденная в 1909 г. в местности Патлейна близ Преслава, где в годы царствования Бориса существовал монастырь) была предназначена, вероятно, для декора древней болгарской церкви.[13] Нехарактерный для иконы материал — керамические плитки, на которых она исполнена, является первым признаком, отличающим ее от дошедших до нас ранних икон. Фактура материала требовала плоскостного, почти линеарного воспроизведения лика святого, выдержанного в бледных рыжевато-розовых тонах, слабо отличающихся от естественного цвета глины. Черты лица обозначены резко плотной темно-коричневой, местами почти черной, энергичной линией с той же степенью стилизации, что и волосы, борода, усы.

Исследователи преславской живописной керамики (в частности, иконы св. Феодора) подчеркивают ее связь с искусством Востока, точнее, с памятниками сирийско-палестинского и египетского искусства.[14] Об этом свидетельствует не только характер лица св. Феодора и способ стилизации, но и экспрессивность манеры письма. Судя по сохранившимся фрагментам плиток, та же манера изображения характерна и для ликов молодых святых и архангелов. Дошедший до нас медальон с изображением архангела свидетельствует о подчинении общей трактовки лица стилизованной выразительности линий (черно-белая ил. 1).

Обнаруженные в течение последних лет фрагменты керамических икон с погрудными изображениями святых и отдельных евангельских сцен уточняют наши представления об иконографии древнеболгарского живописца.[15] Предположение о принадлежности преславской живописной керамики к местной школе подтверждается рядом неоспоримых аргументов и прежде всего тем, что в местности Патлейна и близ Круглой церкви были найдены руины керамических мастерских с дефектными плитками, на которых сохранились церковные тексты, сделанные кириллицей, с употреблением глаголических букв, заменяющих цифры.[16]

Точное местонахождение керамических фигурных изображений в общей системе убранства церкви не установлено.

Обнаружение их в нарфиксе так называемой Круглой или Золотой церкви в Преславе дало основание некоторым ученым считать, что они составляли элемент декора второстепенных частей храма — нарфикса и атриума: в эстетическом отношении они не соответствовали многоцветному мраморному и мозаическому декору наоса. Медальоны с погрудными изображениями архангелов в парадном одеянии и мучеников, по-видимому, были обрамлены плиточными фризами, состоящими из чередующихся квадратов с точкой посредине или вписанным вторым квадратом, расцвеченных в шахматном порядке синей или зеленой глазурью.

Изображения на керамических плитках относятся к концу IX — началу X века, что подтверждают прежде всего данные палеографического анализа обнаруженных на многих из них надписей.[17] В качестве аргумента служит также запись в „Словах против ариан" Афанасия Александрийского, переведенных в X веке учеником видного славянского просветителя Мефодия епископом Константином Преславским, которые, однако, дошли до нас в поздних списках XV века. Наиболее точно воспроизводит подлинник и упомянутую запись Новгородский список 1489 года.[18] Надпись сообщает, что сочинение Афанасия Александрийского было переведено по велению царя Симеона в начале X века (то есть в 908 г.) в устье реки Тича, где находилась „Свѧтаа и ч(ь)стнаа златаа црькві новаа сътворена есть тѣмжде кн(ѧ)земъ“.

песмотря на то, чти раскопки круглой церкви не дали достаточно ясною представления о месте карамических изображений, они в то же время раскрыли богатство и разнообразие внутреннего убранства древнеболгарских церквей, для украшения которых наряду с мозаикой, мрамором и золотом использовалась в качестве существенного элемента декора, поражающего своим великолепием, и живописная керамика. Так толкует акад. К. Миятев известный отрывок из „Шестоднева", в котором древнеболгарский писатель Иоанн Экзарх исключительно впечатляюще описывает дворцовые здания Преслава: „Высокие палаты и храмы были до чрезвычайности изукрашены камнем и деревом, и многоцветными красками, а внутри украшены мрамором и медью, серебром и золотом.[19]

Эта специфическая система декора, отличавшаяся от существовавшей в ту эпоху, как и необычайный архитектурный план церкви — круг с атриумом — говорят о самобытном характере древнеболгарского искусства. Эта самобытность нашла выражение в монументальности ар хитектуры и архитектурных планах дворцов, в особенностях их убранства, в использовании круглой скульптуры с изображением животных — львов, обезьян и т.п., в применении керамики в качестве элемента декора. Своеобразие, присущее древнеболгарскому искусству в ту пору, когда оно делало первые шаги, было следствием глубокого созидательного начала, в основе которого лежал синкретизм творческих традиций — протоболгарских, славянских, фракийских, греческих, римских и, несомненно, восточных. Причем немало усилий потребуется для окончательного уточнения и конкретизации как степени проявления этих традиций, так и путей их проникновения.

Таким образом, пришедшее в силу исторических обстоятельств из Византии официальное христианское искусство столкнулось в Болгарии с жизненной традицией, которая переосмыслила его на широкой основе своих древних представлений и унаследованного опыта, придав ему своеобразный облик.

Царь Борис, дальновидный правитель, сделавший христианство официальной религией, пригласил в Болгарию учеников славянских просветителей Кирилла и Мефодия. По его указу в разных концах государства были воздвигнуты семь соборных храмов.[20] Его сын Симеон, став

царем, со своей стороны, сделал очень много для успешного развития древнеболгарской письменности и искусства. Средоточиями культуры той эпохи стали столица Преслав и монастыри в ее окрестностях. Созданные там оригинальные и переводные сочинения древнеболгарских писателей Иоанна Экзарха, Константина Преславского, Козьмы Пресвитера и других свидетельствуют об их широком знакомстве не только с трудами современных им византийских авторов, но и с произведениями античной философии. Большой подъем во всех областях духовной жизни Болгарии IX—X вв. дает основание некоторым ученым говорить о элементах Ренессанса в культуре Первого болгарского царства, которые не были отголоском тенденций, имевших место в Византии в эпоху Македонской династии, а развивались параллельно с ними.[21] Это был так называемый „Золотой век" болгарской письменности. „Собрав все божественные книги и наполнив ими свои палаты, он увековечил свою память", — пишет неизвестный автор X века о царе Симеоне, воздавая дань его учснолюбию и стремлению развивать просвещение и культуру.[22]

Отсутствие сохранившихся памятников изобразительного искусства этого раннего периода восполняется до известной степени памятниками письменности, содержащими сведения о том, что в Болгарии был высоко развит культ иконы. Древнеболгарский писатель Иоанн Экзарх перевел известное сочинение Иоанна Дамаскина „Слово о правой вере" (названное позднее „Небеса"). Это сочинение, автор которого пытается привести в стройную систему решения церковных соборов, установившие главной догматико-литургической сущностью иконы борьбу с ересью, по-видимому, было весьма актуальным для Болгарии, в религиозной жизни которой сожительствовали остатки старых религий и еретических учений. До нас дошли только 48 глав (из 100), касающиеся актуальных для тогдашнего болгарского общества проблем. Есть предположение, что Иоанн Экзарх опустил остальные главы, посвященные отвлеченным богословским спорам, сосредоточив внимание на частях о воплощенной Троичности, сущности Евангелия, учения об Антихристе и Воскресении, о таинстве Крещения и Евхаристии. Им были переведены также главы:

„Ѡ иконахъ се же есть о образѣхъ"
„О с҃тыхъ и о мощѣхъ ихъ чьсти"[23].

Косвенным аргументом, подтверждающим наличие культа иконы и ее распространение в Болгарии, может служить передача Иоанном Экзархом греческого слова „икона" болгарским синонимом „образ".

Реальным поводом для появления подобных сочинений догматического характера служили отголоски язычества, тайная и явная борьба некоторых болгарских феодалов против новой религии. Особенно острую полемическую форму приобрели эти произведения с усилением борьбы против все возрастающего влияния богомилов. В своих нападках на церковь, презрительно именуемую ими „распутием", на служение, являющееся, по их словам, „жертвоприношением демонам во храме", богомилы дошли до отрицания иконы. В известном сочинении „Беседа на новопоявилуюся ересь богомилов" Пресвитер Козьма (X в.), защищая церковь от нападок богомилов, касается и почитания иконы. „Еретики, — пишет Козьма, имея в виду богомилов, — не поклоняются иконам, а называют их идолами" („Еретици ж не кланѧют сѧ иконам но кȣмиры нарицают ѧ" л. 488 б), „слыша сказанное апостолом Павлом об идолах, думают, окаянные, что это сказано и об иконах и, находя себе оправдание в этих словах, не почитают икон" („Еретици же слышавше ап҃ла Павла ѡ кȣмирѣх рекша — мнѧть бо то ѡкааннїи ѡ иконах речено: да ѿ того словесе ѡбрѣтше си винȣ не кланѧют сѧ едини иконам" л. 503 а) Далее Козьма говорит: „Не видишь ли, еретик, что ложь и прелесть твои слова, которые произносишь, когда говоришь: „Поклоняющиеся иконам уподобляются эллинам". Почитая икону, мы поклоняемся не краскам, не доске, а существовавшему в этом образе" („Видиш ли еретиче ꙗко словеса твоѧ лжа сȣть и прѣтьстна же г҃лаши рекыи подобни сȣть еллином кланѧющиеи сѧ иконам. иконѣ кланѧще сѧ не шарȣ ни дьсцѣ покланѧем сѧ но томȣ бывшоȣмȣ тацѣм ѡбразомь" л. 504а), ибо „почитание иконы относится к первообразу" („Честь бо иконаѧ на пръвоѡбразнааго преходить" л. 502 б).[24]

Козьма, подобно Иоанну Экзарху в упоминаемом ранее сочинении, является выразителем

мнения официальных кругов церкви, в основе которого лежат постановления Вселенских соборов.

Из „Беседы" Пресвитера Козьмы можно получить косвенные сведения об иконах Христа и некоторых иконографических типах Богоматери, распространенных в Болгарии той эпохи. Козьма пишет об „образе Господа, написанном на иконе" („Образъ гнь на иконѣ написанъ" л. 503 а), об „образе пресвятой Богородицы, видимом на иконе" („Стыѧ бца мрїа видимь иконѹ" л. 503 б). Об изображении Богородицы Одигитрии или Элеуссы содержится следующее упоминание: „видя его телесный образ (Христа, К. П.), носимый на твоей руке (Богородица), мы ему радуемся „Єго ж ѡбраз телесный видѧще на иконѣ на рѹкѹ твоєю (Богородице, б. а.) носимъ радѹем сѧ" л. 502 б). Об иконах Богородицы, Христа и других упоминается в проклятии еретикам, однако это упоминание носит обобщенный характер: „не лобзающий со страхом и любовью икон Господа и Богородицы да будет проклят" („Иже иконы гнѧ и бгородичины и всѣх стых со страхомь и любовью не цѣлѹеть да бѹдет прок[лет]" л. 545 б).

Оb иконе Богоматери, принесенной из Болгарии, сооощает в своей „Истории византийский историк X века Лев Диакон. Сообщаемые им сведения связаны с трагичными событиями в жизни болгарского государства, попавшего в 972 г. под владычество Византии. Византийский император Иоанн Цимисхий после успешного похода (апрель 972 г.) против русского князя Святослава, которому он нанес поражение при Доростоле (нынешний г. Силистра) на Дунае, на обратном пути в Константинополь напал на Преслав, взял в плен болгарского царя Бориса II и его семью, захватил богатые трофеи, в том числе царские регалии и церковные реликвии, и увез их в Константинополь.

Император не пожелал сесть в поданную ему колесницу, „и водрузил на ее золотой трон взятую из Мезии (Болгарии) икону божией матери, держащую в своих объятиях Богочеловека—Слово, положив к ее подножию пурпурные одежды и короны мезов" (болгарских царей).[25] Рассказ историка можно считать достоверным по той причине, что, как известно, в большей части событий второй половины X века он участвовал лично.

Подобное описание содержится и в хронике Скилицы-Кедрина (XI в.) с прибавлением, однако, одной существенной подробности: „Император вступил с триумфом на белом коне, з предшествии по его повелению колесницы, на которой были простерты одеяния болгарского царя с водруженной на них иконой богоматери *защитницы города".*[26] Из сказанного становится ясным, что из Преслава была взята в качестве ценного трофея икона с изображением богоматери, — *защитницы города* с младенцем в объятиях. Иллюстрация, отражающая это событие, помещена в иллюминованной рукописи хроники Скилицы (XIII в.), которая хранится в Мадридской Национальной библиотеке (№ 26—2). Миниатюра сравнительно точно воспроизводит цитируемый выше текст. На ней изображена колесница, запряженная парой коней. На особом возвышении, с которого спадают складки покрывающей его материи, установлена икона Богоматери Умиление грандиозных размеров, судя по тому, что она значительно превышает фигуру императора, восседающего на идущем за колесницею коне (черно-белая ил. 2,).[27]

Найденная во время раскопок на месте древнего Преслава маленькая нагрудная икона Богоматери Умиление, возможно, является одной из многочисленных копий иконы покровительницы города (черно-белая ил. 3).

К приведенным выше сведениям письменных источников можно прибавить и данные об утвердившемся в Болгарии культе святых. У нас есть все основания предполагать, что культ святых нашел образное выражение в творениях болгарских мастеров.

Сведения о широком распространении в Болгарии культа св. Георгия содержатся в известном древнеболгарском рассказе „Чудо святого Георгия о болгарине", составленном, вероятно, в X веке при царе Симеоне, но дошедшем до нас в боле поздних списках.[28] В рассказе повествуется о битвах болгар с уграми (известно, что царь Симеон в 894—896 гг. вел ряд неудачных сражений с венграми), во время одной из которых болгарский воин по имени Георгий обратился к своему небесному покровителю св. Георгию с молитвой о помощи. В это мгновение его конь сломал ногу, воин, ища спасения, снова обратился к святому с горячей молитвой. И свершилось „чудо". Конь мигом поправился и унес воина на три дня пути от преследовавшего его

врага. В рассказе подчеркивается, что его герой — Георгий — простой воин. „Я вопросил его, — говорит великий архимандрит. — Каким саном ты был почтен князем?" А он мне ответил: „Я, отче, не имел никакого сана и не жил там, где жил князь, а снаружи, с простолюдинами".

Текст „Чуда" дает возможность сделать два существенных вывода. Во-первых, почитание св. Георгия, как святого-покровителя, было известно уже в конце IX века. Во-вторых, проникновение культа этого христианского святого в народные массы вскоре после принятия христианства свидетельствует о том, что он, возможно, был популярен еще до официального введения христианства, или же о том, что в сознании народа и в религиозном быту существовали предпосылки, способствующие росту популярности этого святого, о чем было упомянуто выше[29]. Заслуживает внимания тот факт, что в течение долгого времени (до XIX века включительно) изображения древнего фракийского божества Фракийского всадника в некоторых областях чтились как изображения св. Георгия. Известно также, что во многих местах народ воздвигал церкви в честь св. Георгия на местах святилищ Фракийского всадника, очевидно, на почве смешения их образов.[30]

Если учесть то, что керамические плитки из Преслава с именами святых обнаруживали вместе с мощами святых, как это убедительно доказывает В. Мавродинова, то можно высказать предположение, что на иконах изображены более известные из этих святых. Вот их имена: Иона, Варвара, Симеон Столпник, Поликарп, Евстратий, Киприан, Кир и Иона, Мария Антиохийская, Харалампий, Магдалина. Интересно отметить также то, что большинство из них малоазиатского происхождения.[31] Пути проникновения их мощей на земли Болгарии неизвестны. Некоторые из них, возможно, были получены в дар при введении христианства. Как известно, крестным отцом князя Бориса был сам византийский император Михаил III, а Константинопольский патриарх Фотий, согласно многим данным, проявлял большой интерес и принял личное участие в этом событии. Другие мощи, по-видимому, были приобретены болгарскими владетелями в условиях широко распространенной в средние века торговли мощами святых, многие из которых хранились в соседнем с Болгарией Константинополе (например, мощи св. Варвары, Симеона Столпника Ветхого, Марии Магдалины и др.).[32]

Свезение мощей святых в Преслав способствовало повышению авторитета церкви молодого болгарского государства. Однако в недрах государства зрели социально-экономические противоречия, принимавшие все более антагонистический характер. Это привело к ослаблению политической мощи государства, что выразилось в целом ряде бунтов и нападениях внешних врагов в годы правления царя Петра, который был не в силах предотвратить упадка. Ярким доказательством общего упадка болгарского государства в конце X века — главной причины неспособности дать отпор византийской агрессии, было широкое распространение богомильства — движения, имевшего ярко выраженный антифеодальный характер.

В 1018 году, с падением последних твердынь в западной части страны, Болгария оказалась под властью Византии. От периода византийского владычества, которое длилось более полутора веков, не сохранилось памятников болгарской иконописи. Этот пробел ощущается именно в области иконографии, в то время как монументальная живопись той эпохи представлена такими замечательными образцами, как стенопись Боянской церкви (древнейший пласт, XI—XII вв.), усыпальницы Бачковского монастыря (XII в.), храма-ротонды св. Георгия в Софии (пласт XII в.). Эти памятники, благодаря своим высоким художественным качествам и технике исполнения, относятся к числу лучших достижений византийской художественной культуры того периода. Упомянутые стенные росписи обнаруживают наиболее характерные черты стиля эпохи Комнинов — монументальность, выразительность образов, лаконичность жестов, отсутствие графичности и линейной стилизации, доведенной до манерности. Здесь, может быть, уместно упомянуть и об известных изображениях апостолов Петра и Павла из древней крепости Цепина в Родопах, выполненных в барельефной технике на витых колоннах, поддерживающих арку, украшенную орнаментом (черно-белые ил. 4 и 5). Апостол Петр держит в руках ключи, символизирующие его власть над раем, а Павел изображен благословляющим, со свитком в руках. Эти мраморные рельефы были, вероятно, частью иконостаса раннего типа и, возможно, являлись делом рук болгарских мастеров, хотя и носят явный отпечаток традицион-

ного для XII века византийского стиля.[33]

Ценные сведения об иконах этого периода содержатся в Типике (Уставе) Банковского монастыря, основанного византийским вельможей — выходцем из Грузии Григорием Бакуриани в 1083 году.[34] В Типике говорится, что, кроме завещанного движимого и недвижимого имущества, Григорий пожертвовал монастырю „честные иконы, изображающие Христа Спасителя и всех святых". В главе XXXIV Устава (Типика) „О сосудах св. таинств, об иконах и крестах и о всех честных украшениях, данных и утвержденных нами и положенных в упомянутой ранее церкви" упомянуты поименно: „Иконы золотые, две, с финифтью, в которых почивают частицы честного Креста; другая икона, одна, большая, с финифтью же, Преображения господня; другая большая икона, одна, с финифтью, восьмигранная; другая икона, одна, маленькая, створчатая, святой Богордицы, с финифтью же... икона одна, гробница каменная, с шестью створками, Распятия; другая икона, одна, деревянная, окованная кругом серебряной пластинкой, святого Георгия; другая икона, одна, святого Георгия и (св.) Феодора, окованная медью и серебром; другие деревянные иконы, отделанные золотыми пластинками, числом двадцать семь; алтарная преграда главного нефа, имеющая изображения двенадцати таинств Провидения Христа". По этому наиболее раннему из известных нам списков икон в Болгарии можно составить представление о привезенных из Грузии или из Константинополя иконах. Некоторые из них хранили в себе священные реликвии, другие имели оклады. Особый интерес представляла, несомненно, алтарная прегради главного нефа с изображениями двенадцати господних праздников. Из перечня явствует, что иконы, написанные на досках, не имели такой материальной ценности, как остальные, так как были обозначены общим числом 27, хотя и были окованы золотыми пластинками. Судя по описи, в числе предметов богатого вклада находились и редкие рукописные книги с дорогими украшениями из благородных металлов с драгоценными камнями, а также златошвейные и богато украшенные камнями и узорным шитьем облачения священников и царские одежды.[35]

Несомненно,представляют интерес и могут быть рассматриваемы как особого рода изображения — подобия икон, что было отмечено А. Грабаром, К. Миятевым и др. исследователями,[36] так называемые „висячие портреты" усыпальницы Бачковского монастыря.[37]. Это медальоны, чередующиеся с квадратными рамками, которые, благодаря нарисованным гвоздям и петельным кольцам, кажутся висящими на стене. В них помещены поясные изображения святых, облаченных в епископские и иерейские одежды.

Этот оригинальный фриз находится в одной из наиболее важных частей храма — в апсиде. В верхней церкви он расположен непосредственно под изображением Богоматери с двумя архангелами, а в усыпальнице — под Деисусом. По своему характеру этот иконописный декор принадлежит к группе изображений такого же типа в Нерези и церкви Спаса в Жиче[38], где наблюдается то же чередование „висящих" медальонов и четырех угольных рамок с поясными изображениями святых. В Нерези они расположены на менее видных местах храма, своим фоном, окрашенным охрой, приближаются к позолоте поля икон.

Из письменного источника времен похода Исаака 11 Ангела против г. Тырново, восставшего в конце византийского владычества, черпаем сведения о некоей исключительной иконе, найденной „во мраке каменносердечной повстанческой судьбы". Это отрывок из сочиненной по данному случаю эпиграммы византийского писателя Феодора Вальсамона, озаглавленной „Ко св. Димитрию, найденному царем в жилище повстанца Славонопетра".

О широком распространении в Болгарии культа св. Димитрия имеется целый ряд более поздних данных, однако это свидетельство интересует нас как одно из самых ранних, в основу которого легли, по всей вероятности, действительные события. Византийский историк Никита Акоминат рассказывает, что Асень и Петр, болгарские бояре, начали внушать народу, что божиим благоволением болгарам будет дарована свобода и что по этой причине „мученик Христов Димитрий оставил митрополичий город Солунь и тамошний храм и отказался от сожительства с ромеями и перешел на их (болгар) сторону, дабы стать соратником и помощником в их деле".[39] В действительности эта легенда не была создана Асенями, как сообщает историк. Они лишь воспользовались распространившимися после взятия Фессалоник в 1185 году

норманнами слухами о том, что покровитель и защитник города — св. Димитрий покинул город. Возможно, что в это же время из Фессалоник была тайно увезена в Северную Болгарию какая-либо чтимая икона св. Димитрия, что дало повод двум тырновским феодалам, братьям Асеню и Петру, обратиться к народу с призывом к свержению византийского ига, ссылаясь при этом на покровительство святого. Восстание против Византии было объявлено в храме св. Димитрия в Тырново, успех его утвердил веру в помощь святого, который был провозглашен покровителем династии Асеней. Очень правдоподобным представляется предположение, что в приведенной выше эпиграмме нашло отражение ликование ромеев при известии, что знаменитая икона св. Димитрия была найдена во дворце самого царя Петра. По велению императора для этой иконы был изготовлен драгоценный оклад, на котором были выгравированы стихи Феодора Вальсамона.[40]

В том же 1185 году в результате восстания Петра и Асеня против Византии была восстановлена политическая независимость Болгарии. Началась эпоха Второго болгарского царства, просуществовавшего до 1396 года. Политические и социальные конфликты, которыми изобиловал этот не столь длительный период истории страны, не смогли, однако, помешать стремительному развитию болгарской культуры, широкому распространению которой способствовало расширение территории Болгарии. В царствование Ивана Асеня 11(1218—1241) ее земли простирались до трех морей — Черного, Адриатического и Эгейского. Расширение границ болгарского государства осуществлялось главным образом за счет Византии, что создавало напряженность в отношениях между двумя соседними странами. Южная соседка Болгарии, Византия, постоянно искала удобный случай для восстановления политического и религиозного господства на Балканах (в особенности после восстановления Византийской империи в 1261 г.). Одним из шагов, предпринятых Византией в этом направлении, была не удавшаяся попытка византийского императора Михаила VIII ликвидировать самостоятельность болгарской и сербской церквей на Лионском соборе в 1274 году. Однако политические и религиозные разногласия между Болгарией и Византией, нередко заканчивавшиеся военными столкновениями, не вели к разрыву установившихся на протяжении веков культурных связей, которые особенно окрепли к XIV веку.

При рассмотрении истории болгарской культуры следует учитывать и другой фактор — прямое или косвенное влияние католического Запада. Крестоносные походы, заключение в 1204 году церковной унии между царем Калояном и папой Иннокентием 111, которая, правда, просуществовала недолго, основание на землях Византии Латинской империи, которая просуществовала полстолетия (1204—1261), династические браки болгарских владетелей, а также ряд других причин способствовали тесному соприкосновению Болгарии с Западной Европой и в особенности с Италией. Из грамот известно, что болгарский царь Иван Асень даровал дубровницким купцам, которых он именовал „всеверными и любочестными гостями моего царского достоинства", большие привилегии — свободу торговли и покровительство. В 1352 году царь Иван Александр при посредничестве пребывавшего в Варне венецианского консула заключил соглашение о беспрепятственной торговле с Венецией.

Все эти факты свидетельствуют не только о широких торговых связях болгарского государства, но и о путях распространения влияния Запада.

Однако, несмотря на процветание болгарского государства, в недрах его феодального строя происходили глубокие сдвиги, которые ослабляли страну. Вследствие роста феодальных податей и повинностей общественные противоречия до крайности обострились. В 1277 году в стране вспыхнуло антифеодальное крестьянское восстание, возглавляемое пастухом Ивайло. Упорное стремление феодалов к обособлению еще больше расколебало устои Второго болгарского царства. Материальные и письменные памятники той эпохи говорят о появлении на исторической арене нового фактора — гражданского сословия, ведущую роль в котором играли влиятельные люди из среды торговцев и ремесленников. Особое место этого нового сословия в общественно-экономической и духовной жизни страны определяется возрастающим значением городов как экономических и торговых центров. Эта дифференцированная социальная структура болгарского феодального общества XIII—XIV вв. определила отношение классов и сословий к двум

основным столпам феодального строя — государству и церкви.

Отзвуком политической, территориальной и социальной раздробленности явилось нарушение единства в области религии. Широкое распространение получили всевозможные ереси, приобретавшие все больше приверженцев из различных слоев болгарского общества.

Разросшееся до огромных размеров богомильское движение было временно ограничено *после созванного царем* Борисом в 1211 году Собора, *предавшего* анафеме это учение, его идеологов и распространителей.

Тяжелые общественные условия Болгарии, социальная несправедливость порождали недовольство государственным строем и господством церкви. Симпатии народа *были на* стороне богомилов, которые вели борьбу против церкви и государства. О широком распространении богомильской ереси в XIV веке свидетельствуют и большие церковные соборы 1350 и 1360 гг., на которых богомильское учение и его провозвестники вновь были преданы анафеме.

Глубокие изменения в духовной жизни народа вызвало и другое религиозное течение — исихазм. Вначале оно было объявлено ересью, но впоследствии, благодаря тому, что проповедуемые им принципы (достижение духовного совершенства и единения с богом путем отшельнического уединения и безмолвного созерцания) оказались приемлемыми для официальной церкви, получило право называться религиозным направлением. Последователями исихазма были видные деятели церкви Феодосий Тырновский и Евфимий. Феодосием,учеником и продолжателем дела самого Григория Синаита, была создана школа исихазма в Килифаревском монастыре близ Тырново.В числе его учеников и последователей оказался и будущий патриарх Евфимий (1375—1393 гг.). Исихазм способствовал укреплению византийско-славянской общности в области религии и других областей духовной жизни. Проникновение исихазма из *Византии в Болгарию, Сербию* и на Афон не только создавало условия для ознакомления этих стран с византийской культурой, но и способствовало усвоению писателями-исихастами как греческого, так и славянского языков — важных средств общения и литературной деятельности.[43]

В то время как мистический характер исихазма соответствовал взглядам высшего духовенства и феодальной аристократии, рационализм ереси Варлаама и Акиндина, о широком распространении которой свидетельствовал созыв в 1360 году в Тырново церковного собора, встретил поддержку со стороны передовых людей тогдашнего болгарского общества.[44]

Эта сложная политическая и религиозная обстановка, вызванная все более категорической общественной поляризацией, отражалась в той или иной степени и на духовной жизни страны. Как это ни странно, однако именно этот период развития болгарской культуры может быть назван ее „вторым Золотым веком". Или, по словам известного французского ученого Ш. Диля, сказанным об искусстве эпохи Палеологов, развивавшемся в аналогичных условиях, „... это было последнее и наиболее пышное цветение умирающего дерева".

Средоточием духовной культуры становится столица Второго болгарского царства Тырново — „великий град Тырнов", „Царь-град—Тырнов", „богоспасаемый и богопомазанный град", — как его называли средневековые авторы.

Город Тырново выделился *изо всех остальных городов как* важнейший государственный и административный центр, в нем находилась резиденция болгарского царя, в руках которого была сосредоточена вся полнота законодательной и исполнительной власти.

Тырново имело и важное экономическое значение, чему способствовал ряд факторов, главным из которых было широкое строительство дворцов и церквей, оживленная торговля с другими государствами, пребывание многочисленных чужеземных купцов.

Тырново являлось местонахождением и высших церковных властей. О роли города в религиозной жизни в эпоху византийского владычества не сохранилось сведений, однако известно, что вскоре после заключения мирного договора с Византией, в 1187 году главой болгарской церкви был избран иерей Василий, тем самым были заложены основы болгарской церковной иерархии. В 1235 году на византийском церковном соборе в Лампсаке было восстановлено болгарское патриаршество, просуществовавшее вплоть до 1394 года.[45]

В духе традиций и обычаев средневековья город был „освящен" принесенными в него

останками прославленных святых и мучеников. В царствование Асеня I из города Средец (нынешняя София) в Тырново были перенесены мощи св. Иоанна Рильского; при царе Калояне — мощи Иллариона Меглинского и Гавриила Лесновского, святого воина Михаила из Потуки и св. Филофеи из Памфилии и св. Ивана Поливотского; при Иване Асене 11 — мощи св. Петки (Параскевы—Пятницы) Эпиватской, которую позднее стали называть Тырновской.[45]

По сведениям, почерпнутым из житий, в память этих святых воздвигались церкви, где хранились их останки. Вне всякого сомнения, иконописцы писали храмовые иконы с изображением их ликов. Как уже было сказано, перенесение из Фессалоник иконы св. Димитрия послужило мотивом для возникновения легенды о том, что св. Димитрий оставил город, чтобы взять под свое покровительство болгарское оружие. Тырновское восстание 1185 года было объявлено в церкви св. Димитрия. От одних церквей той эпохи сохранились руины, другие (Сорока мучеников,Петра и Павла) подверглись значительному переустройству в эпоху османского ига. Памятники письменности, однако, позволяют приблизительно установить число тырновских церквей. На холме Трапезица находилось семнадцать фамильных церквей, богато украшенных стенописью и мозаикой; на холме Царевец их было девятнадцать, а то и на одну-две больше; в так называемой Асеновой махале, согласно сведениям, имелось семь церквей; на холме Св. Гора, названном так в честь прославленного Афона, находился монастырь Богоматери Одигитрии. Следовательно, в период средневековья в Велико-Тырнове имелось свыше сорока церквей (не считая расположенных в окрестностях города).[46]

Большое количество церквей сказалось благоприятно на росте религиозного авторитета города Тырново, было важной предпосылкой превращения его в религиозный центр страны первостепенного значения, что имело ряд важных последствий. После того как латиняне овладели двумя главными центрами православия — Константинополем и Фессалониками — резиденция патриарха была перенесена в далекую малоизвестную Никею. С другой стороны, положение православной церкви в Сербии и на Руси, Валахии и Молдавии создавало благоприятные условия для выдвижения столицы болгарского царства в качестве центра византийско-славянского православия. В Тырново без малого два столетия существовала знаменитая литературная школа, которая оказала благотворное влияние на развитие литературы других славянских государств.[47] Именно в XIV веке, на пороге надвигающегося с Востока османского нашествия, в трудные для страны годы политической и территориальной раздробленности и роста недовольства народных масс, которое привело к широкому распространению ересей, наступил „второй Золотой век" болгарской литературы. Дошедшие до нас документы, проливающие свет на деятельность Тырновского патриаршества, весьма малочисленны (к ним относятся краткое послание патриарха Феодосия инокам Зографского на Афоне монастыря в связи с отсылкой рукописей, изготовленных в Тырново для Св. Горы, а также несколько посланий патриарха Евфимия церковно-догматического характера), однако количество переводных и оригинальных произведений религиозного и светского характера оказалось весьма значительным. В годы царствования Ивана Александра (1331 — 1371), слывшего большим покровителем литературы, были созданы три большие, иллюминированные (лицевые) рукописи, широко известные в науке по целому ряду публикаций и изданий: так называемое Лондонское Евангелие (хранится в Британском музее), или Евангелие Ивана Александра, списанное в 1355—1356 гг. неким монахом Симеоном и украшенное 352-мя миниатюрами; хроника Манассии — болгарский перевод(1344—1345 гг.) византийской хроники Константина Манассии (ныне хранится в библиотеке Ватикана), — украшенная 69-ю миниатюрами; Псалтырь Томича (хранится в Государственном Историческом музее в Москве), написанная в середине XIV века, иллюстрированная 109-ю миниатюрами и др.[48]

В иллюстрациях рукописей сказались специфические черты местной школы, что отмечали такие выдающиеся специалисты, как В. В. Стасов, Ф. И. Буслаев, В. Н. Щепкин и др. Миниатюры, украшающие рукописи, свидетельствуют о существовании двух направлений — официального и народного, — имевших глубокую социальную основу. На основе анализа миниатюр рукописей рассматриваемого периода могут быть сделаны известные заключения о характере указанных направлений и влияниях, которым они подвергались. Так, например, исследования

показывают, что народное направление отличается относительной самобытностью — таковы миниатюры Болонской Псалтыри (созданной во второй половине царствования Ивана Асеня II „в Охриде граде, в селе рекомым Равне, при цари Асени Блъгаръскыим", как гласит запись)[49] и Добрейшева Евангелия (написанного примерно в 1221 году.) В памятниках же официального направления, принадлежащих, как правило, Тырновской школе (речь о которой шла выше) чувствуется византийское влияние.

В то время как в отношении сравнительно большого количества хорошо сохранившихся рукописей упомянутые направления выражены довольно четко, что позволяет установить их национальную специфику и характерные черты того или иного направления, в памятниках монументальной живописи эти особенности могут быть обнаружены с трудом.

Богатый материал археологических раскопок в Тырново свидетельствует о существовании самобытной строительной традиции, которая нашла выражение не столько в архитектурном характере зданий, сколько в их декоре. Раскопки показывают, что царский дворец, поражающий своим великолепием, был украшен росписями и мозаикой. Важным 1элементом декора церковной и светской архитектуры была керамика — четырехлистники и блюдца, окрашенные в зеленый, красный и желтовато-коричневый цвета, — свидетельствовавшая о живучести древней традиции. Этот самобытный архитектурный стиль был распространен в Болгарии в период XIII—XIV вв. повсеместно — в Несебре, Червене (Русенского района), Ловече, окрестностях Софии и т.д.

От росписей обнаруженных на холме Трапезица развалин семнадцати церквей уцелели только фрагменты, которые не дают более-менее ясного представления как о декоративной системе в целом, так и о характере тырновской религиозной живописи того периода. Судя по нижнему поясу росписей (фрагменты которых сохранились на цоколе и над ним — в виде стоящих фигур святых), можно сделать вывод, что авторы росписей придерживались установленной Византией схемы. С другой стороны, златотканые одежды и пурпурные сапожки вкладчиков, изображенных древним мастером, говорят о несомненной принадлежности их к господствующему классу, на средства представителей которого воздвигались церкви и монастыри.

Независимо от политических и религиозных конфликтов с Византией образцы искусства ее мастеров из таких крупных центров, как Константинополь и Фессалоники, ценились весьма высоко. Большой популярностью пользовались и памятники древних центров христианства — Сирии, Палестины, Коппадакии. Но все эти чуждые влияния преломлялись через призму местных творческих концепций, что привело к созданию самобытного древнеболгарского искусства, объединить в одно целое отдельные фрагменты которого и дать категорическое определение его характерным особенностям все еще очень трудно.

Иллюстрацией всего сказанного выше может служить самобытная иконопись церкви Сорока мучеников в Велико-Тырново. Сведения о годе выполнения росписей и поводе для строительства церкви содержатся в надписи на колонне Ивана Асеня, где говорится о его блестящей победе над эпиротами у Клокотницы 9 марта 1230 года.[50]

Годовой календарь в притворе церкви, не имеющий себе подобных среди произведений монументальной живописи Балкан той эпохи, необычное по ряду элементов стенописное изображение Успения богоматери, предвосхищающее искусство XIV века, библейские сцены „Сновидение Иакова" и „Ветхозаветная Троица", редкие изображения кормящих грудью Анны и Елисаветы — все эти произведения представляют самобытную по своему характеру иконописную систему.

Прототипы кормящих грудью матерей в свое время были обнаружены проф. А. Грабаром в коптских и латинских памятниках, проникших в Болгарию через итальянские образцы.[51] Однако новейшие открытия показывают, что мы все еще не в состоянии указать образцы, влияние которых испытала на себе эта роспись. Возможно, оно идет из Константинополя или другого художественного центра Византии, не исключено, однако, что в его основе лежат коптско-палестинские традиции. Что касается стиля, то указанная роспись отражает современные ей тенденции византийского искусства. Дальнейшие исследования росписей храма, по-видимому, дадут ключ к решению весьма важных вопросов, касающихся характера предполагаемых источ-

ников и степени их воздействия на так называемое „официальное искусство", к которому принадлежала иконопись церкви Сорока мучеников.

Стенная живопись Боянской церкви (1259 г.), хотя и принадлежит к другому стилевому направлению, еще раз демонстрирует характерное для болгарских памятников слияние традиционного византийского стиля (нашедшего выражение преимущественно в системе декора и изображении отдельных сцен и святых) со специфическими национальными элементами, содержание которых все еще трудно определить. Эту специфику можно приписать, разумеется, смелой творческой индивидуальности мастера-живописца, однако нельзя игнорировать и сильное влияние среды, в которой он жил и творил. В росписях Боянской церкви оно выразилось прежде всего в глубоком осмыслении образов, их богатой духовности, придающей этому реальному на первый взгляд типажу неземной характер. Некоторые исследователи боянских росписей указывают на восточные черты иконописи, нашедшие отражение в ряде сцен, эта особенность сопутствовала развитию древнеболгарского искусства с его возникновения до конца средневековья.[52]

Сравнительно лучше сохранившиеся памятники XIV века дают возможность более обоснованно проследить процесс отражения в иконописи Болгарии стиля искусства эпохи Палеонтологов и его перевоплощения на национальной основе. Однако наличие незначительного числа стенописных ансамблей, имеющих аналогичные стилевые и иконографическое особенности, свидетельствуют о том, что мастера-изографы создавали свои произведения каждый сам по себе, в зависимости от возможностей, используя различные художественные образцы, следуя различным традициям. Речь идет о росписях скальной церкви близ села Иваново (район Русе), церкви близ села Земен (район Кюстендила), церкви-ротонды св. Георгия в Софии, часовни в башне, воздвигнутой протосевастом Рильского монастыря Хрелем и кладбищенской церкви села Беренде (район Софии). Эти пять памятников различной степени сохранности наглядно демонстрируют картину существования богатых, нередко полностью противоположных тенденций в искусстве Болгарии XIV века. Эта разрозненность направления болгарского изобразительного искусства данного периода, особенно отчетливо наблюдаемая в монументальной живописи, не обнаруживающей достаточно яркого влияния той или иной школы или центра, является отражением феодальной раздробленности государства.

Вопрос о географических границах двух предположительных школ болгарской живописи — официальной, утвердившейся в Восточной Болгарии, и народной, представленной памятниками Западной Болгарии[53], может быть поставлен не с целью выяснения принадлежности памятников к официальному или народному направлению (наличие последнего трудно может быть доказано в монументальном жанре), а с целью выяснения причин их своеобразия, которое выражается в языке надписей и в некоторых элементах стиля. В самом деле, вряд ли можно включить в рамки народной школы стенописи Боянской церкви и церкви св. Георгия в Софии. Как нельзя вывести за рамки официальной живописи монументальные изображения пророков в барабане купола храма св. Георгия, масштабные, пластичные, в хорошо продуманных позах, — впечатляющую и исключительно зрелую по мастерству выполнения роспись, и стильную, изысканную живопись Бояны, отличающуюся глубокой психологической характеристикой образов, свойственной лишь наиболее выдающимся памятникам той эпохи. Тем более, что росписи Бояны, как известно, выполнялись по заказу знатного вкладчика, близкого родственника царя Ивана Александра — севастократора Калояна, о чем гласит дарственная надпись.[54] То же самое можно сказать и о фресках церкви-часовни башни протосеваста Хрельо (воздвигнутой в 1335 году на его средства), глубокую символику и сложную догматическую сущность которых нельзя считать проявлением народного начала в живописи, они представляют собой продукт среды, глубоко усвоившей основы богословия. Что касается так называемой „официальной живописи", то ее черты выражены наиболее ярко в стенных росписях скальной церкви, расположенной близ села Иваново Русенского округа. Роспись стен Ивановской церкви выполнена, безусловно, очень талантливым художником, у которого богатая осведомленность в области богословских проблем сочеталась с тонким вкусом и владением сложными приемами композиции и пластики, характерными для современной ему византийской живописи.

Иконопись как жанр занимает подобающее ей место в рамках духовной культуры Болгарии эпохи средневековья, тем более, что в эту эпоху все более широкое распространение получает деревянный иконостас.

Пока еще не удалось, за небольшими исключениями, установить существование близкой связи между иконописью и стенной живописью рассматриваемой эпохи. Главная причина этого — слишком незначительное количество дошедших до нас памятников обоих жанров, которые, как правило, несут на себе отпечаток различных стилей. К тому же многие из них дошли до нас уже не в первоначальном виде, а претерпевшими значительные изменения. Последнее обстоятельство очень осложняет работу исследователей, не давая возможности прибегать к сопоставлению по аналогии в целях установления относительно точной датировки их создания.

К XIII веку можно отнести создание двух икон, история которых не до конца выяснена. Одна из них хранится в Лане (Лаоне), городе, расположенном на северо-востоке Франции, и представляет собой изображение Нерукотворного Спаса (Спас на убрусе). Это лик Христа, окруженный нимбом с вписанным в него крестом на фоне бледно-желтого плата с бахромой, украшенного сеткой из ромбов с трехлистными лилиями. Под изображением надпись: „Ѡбразъ гс҃пднь на ѹбрѹсѣ“

Из письменных источников известно, что икона была отправлена в Лан из Рима в 1249 году, что может послужить terminus ante quem для ее датировки. История этой иконы занимала специалистов еще в XVII веке. Принципы ее иконографии подробно исследованы в двух монографиях и ряде статей. К этому пока прибавить нечего.[55] Большинство исследователей воздерживаются от категорических высказываний о месте создания иконы. Исключение составляют проф. С. Радойчич, который сопоставляет ее с мандилионом церкви Богоматери в Студенице (Сербия, самый конец XII в.),[56] и акад. К. Миятев, который проводит параллель с изображением Христа в сцене сошествия во ад (Боянская церковь, 1259 г.).[57] Одним из существенных доказательств, которое может быть принято во внимание, является смешение Ъ и Б, характерное для среднеболгарских памятников. Вполне допустимо, что икона, которая ныне находится в Ланском соборе,была преподнесена папе Иннокентию III болгарским владетелем Калояном в дар после заключения церковной унии 1204 года.[58]

Включив в рамки нашего исследования мозаичную икону Богоматери Одигитрии из села Мармараереглиси — древней Гераклеи Понтийской (ил. 2), мы не берем на себя смелость категорически утверждать ее этническую принадлежность. Археологические раскопки показали, что мозаика не была чужда убранству тырновских царских дворцов и храмов. На холме Трапезица обнаружены развалины церкви, условно названной „церковь № 5", стены и пол которой были покрыты мозаикой тонкой работы.[59] Фрагменты и кусочки мозаики попадаются и на холме Царевец,но по причине непрочности материала и в силу исторических превратностей до нашего времени, к сожалению, не дошло ни одного целиком сохранившегося мозаического изображения, которые предназначались только для внутреннего украшения царских дворцов и крупных монастырских церквей.

Насколько нам известно, мозаичная икона из села Мармараереглиси до настоящего времени не была предметом специального исследования. В более старых работах ее, как правило, сопоставляют с мозаичной иконой Богоматери Одигитрии Хилендарского монастыря,с которой у нее, однако, мало общего. Наиболее близки к ней мозаичные иконы церкви Панагии Мухлиотиссы в Константинополе и Музея в Палермо. Наличие многих общих черт, на которых мы более подробно останавливаемся в пояснениях к репродукциям, может быть объяснено тем, что они изготовлены в одной мастерской или, может быть, одним и тем же мастером. Некоторые особенности изображения ликов, их пластика дают повод датировать эти иконы второй половиной XIII века.[60]

Стенописные изображения, близкие к иконам, способствуют в известной степени формированию представлений об иконах Болгарии той эпохи. Эти изображения, напоминающие по ряду формальных признаков иконы, служат основой для установления существовавших иконографических типов и стилей. Характерными образцами искусства XIII века являются росписи церкви Сорока мучеников в Тырново, в частности изображенные в люнете над входной дверью

кормящие Анна и Елизавета. Эти произведения стенной живописи имеют много общего с иконой Богоматери Млекопитательницы (Галактотрофузы). Представляет интерес изображение Богоматери с младенцем в Боянской церкви (в люнете дверей наоса). По своим иконографическим и стилевым особенностям (поза Богоматери и младенца, золотая шрафировка его одежды, круглые клейма, в которых обычно даются погрудные изображения архангелов или монограммы Богоматери и Христа), это изображение, как нам кажется, близко к иконописным. Что касается изображений Христа Эвергета и Халкитиса — Іс Хс [о ха]лькнтнс в той же церкви, то можно смело утверждать, что они являются копиями знаменитых образцов, по-видимому, работы константинопольских мастеров. Сохранились сведения о существовании монастыря Христа Эвергета (который, согласно Дюканжу и Паргоару, находился вблизи бухты Золотой Рог и просуществовал с XII по XIV век). Известно также, что в Константинополе встречались не только иконописные изображения Христа Халкитиса.

Число стенописных подражаний иконописным образцам пополнилось в следующем столетии за счет фресок церкви села Беренде — изображений св. Петра (в специальной рисованной рамке) и Романа Сладкопевца, орнаментированный фон которого напоминает оклад иконы.[61]

Близки по манере исполнения к распространенным в ту эпоху иконам и некоторые изображения на монетах. Однако их подражательный характер, условность изображения, подчеркнутая стилизация, обусловленная свойствами материала и техникой, не могут служить базой для сравнения. Можно высказать предположение, что предпочтение, которое оказывалось тем или иным святым и нашло отражение в изготовлении монет и печатей болгарских царей и высшего духовенства, наблюдалось и в иконописании. На болгарских монетах и печатях, как правило, варьируют три иконографических типа образа Христа, которые встречаются и на иконах того периода: поясное изображение сидящего на престоле или стоящего Христа; Христос в позе благословляющего одной или обеими руками; Христос с евангелием (открытым или закрытым) или со свитком в руке. Изображение Богоматери встречается реже и в меньшем числе известных в иконописи вариантов: Оранта, Победительница (Никопея), Ширшая небес (Платитера), Заступница (Параклисис). Из святых наиболее часто встречается изображение св. Димитрия Солунского (в рост, сидящий на троне), что вполне понятно, поскольку он считался покровителем рода Асеней.[62]

Самобытный характер некоторых деталей иконографической схемы присущ моливдовулу (печати) тырновского патриарха Виссариона. Надпись на оборотной стороне печати гласит: „Виссарион милостию божией патриарх болгарский". На лицевой стороне представлено Вознесение. В центре — Богоматерь с простертыми вперед руками, в одной руке она держит свиток. Слева от нее находится не ангел, как положено по схеме, а апостол со свитком в руке. Рядом с ним стоит еще один апостол — его правая рука закрыта гиматием, а пальцы левой широко растопырены — жест удивления. Эти детали дали основание проф. Т. Герасимову высказать предположение,что создатель моливдовула воспроизводит в общих чертах какую-то известную икону Вознесения, по всей вероятности хранившуюся в патриаршей церкви Вознесения в Тырново. По иконографическим особенностям и палеографии надписей моливдовул датируется временем царя Ивана Асеня II (1218—1241 гг.) Из памятников письменности известно, что церковь Вознесения существовала еще в годы правления царя Калояна (1197—1207), а в качестве terminus ante quem можно принять 1235 год — год провозглашения болгарской церкви патриархией.[63] Впрочем, о самобытности можно говорить весьма условно: подобное изображение встречается на окладе мозаичной иконы Распятия Ватопедского монастыря на Афоне.[64]

Аргументы, привлеченные в качестве косвенных доказательств, в дальнейшем, возможно, приобретут силу неоспоримых фактов, однако пока мы считаем их условными.

Сравнительно небольшое количество дошедших до нас икон XIII—XIV вв., в том числе и таких, которые несомненно являются болгарскими, недостаточно для анализа иконописи Болгарии и установления этапов ее развития. Но этот существенный пробел компенсируется высоким художественным мастерством сохранившихся памятников и их специфической трактовкой.

Два иконографических памятника XIV века — двусторонняя икона „Богородица Умиление" („Горгоэпикоос") с изображением Христа Пантократора на оборотной стороне (ил. №№ 3,

4, 5) и икона „Богоматерь Одигитрия" (с эпитетом Элеуса, ил. № 7) обнаружены в Месемврии (Несебр). Богатая политическими событиями история этого черноморского города, которой посвящен целый ряд новейших исследований, нашла отражение и в его искусстве. Пережив эпоху бурного расцвета в период Второго болгарского царства (1332—1366 гг.), чему способствовало в значительной мере его выгодное положение, город был завоеван крестоносцами графа Амедея Савойского и с 1366 по 1367 год находился в их руках. Размеры контрибуции, которой было обложено население Месемврии, и подоходный принцип ее сбора свидетельствуют, с одной стороны, о цветущем благосостоянии города, а с другой — о ярко выраженном классовом расслоении его населения. Высокий налог весьма отрицательно сказался на его дальнейшем экономическом развитии. Однако притязания наследников Мануила II Палеолога на владение этим городом (после его перехода к Византии в 1367 году) говорят о том,что Месемврия сравнительно быстро вновь разбогатела и приобрела былое значение.[65] Наряду с возрастающим влиянием города и ролью, которую он играл в стратегических планах византийских императоров, росли и привилегии месемврийской митрополии, благодаря которой город вырос в крупный религиозный центр. После 1368 года под ее попечительство попали многие области — крепости Эмона и Козяк, митрополия в Варне с подчиняющимися ей крепостями Петрич, Проват, Галата, Кичево и Каравуна; Виза, а также владения архиепископа Маронии (в 1372 году). Благодаря этому Месемврия (Несебр) становится вторым по значению после Константинополя религиозным центром византийских владений на Балканах.[66]

К этому времени относится и подтверждение ставропигиальности наиболее значительных монастырей города и его окрестностей: Богоматери Элеусы, Христа Акрополита, Богоматери Агиосоритиссы, св. Власия, о существовании которых мы знаем из дошедших до нас хрисовулов и грамот, устанавливавших их положение. Из грамоты, данной в 1379 году византийским императором Иоанном V Палеологом митрополиту Несебра, становится ясно, что эти монастыри не только существовали в эпоху Второго болгарского царства — при царе Иване Александре, но и имели права ставропигиальных обителей, будучи подчинены непосредственно Тырновскому патриаршеству.[67] С историей монастыря Богоматери Элеусы (черно-белая ил. 7) связана икона Богоматери Элеусы с дарственными надписями на окладе, которые содержат ценные данные не только о жизни монастыря, но и о отношениях Тырновского царского двора с монастырями Несебра.

Надписи вычеканены унциальными греческими буквами на фоне иконы. Из них явствует, что в 1341—1342 гг., в правление царя Ивана Александра и его сына Михаила, монастырь Богоматери Элеусы был восстановлен дядей этих владетелей — Самуилом, который щедро одарил обитель.[68] Имя вкладчика упоминается в четверной надписи, сделанной на семнадцати эмалевых пластинках, составляющих украшение окаймления мафория Богоматери („В царствование Ивана Александра и Михаила Асеня, его прадядей Самуилом... был водружен этот дарованный им венец"). Прочитавший эту надпись проф. Т. Герасимов высказывает предположение, что поскольку имя Самуил носили преимущественно монахи, то прадядя царей, по всей вероятности, принял монашеский сан и был монахом данного монастыря.[69]

О художественных достоинствах оригинала судить трудно, так как он был покрыт слоем новой живописи XVIII века, когда была „обновлена" большая часть несебрских икон. Можно лишь утверждать, что его создатель использовал в качестве образца классический образ Богоматери Одигитрии (наименованной Милостивой — МН (ТН) Р Θ(ЕО)Υ Η ΕΛΕΟΥCΑ (черно-белая ил.7). Левой рукой она держит младенца, правая покоится на груди. Младенец, сидящий анфас к молящемуся, держит в ручке свиток и благословляет. Большой интерес представляет оклад иконы, который, правда, носит неоднородный характер. Самую большую ценность представляют, безусловно, надписи, не меньший интерес для характеристики искусства эпохи представляют погрудные изображения архангелов Михаила и Гавриила в медальонах, необычные для этой иконы символы евангелистов Луки и Иоанна — крылатый телец и орел в двух верхних углах — и в особенности две сцены на полях: введение во храм и принятие Иосифом Богоматери, написанные крупным планом, с подчеркнутой пластичностью образов.

С тем же монастырем, надо полагать, связана и судьба другой месемврийской иконы —

Богоматери Умиление, наименованной Скоропослушницей (Гвргюепнкоос, ил. 5) и Христа Пантократора (на обороте, ил. 3). Двусторонность иконы указывает на то, что она принадлежит к числу выносных икон, использовавшихся во время литийных шествий. Датировка иконы, которую специалисты относят к XIII—XIV вв., до сих пор не вызывала сомнений, однако нельзя обойти молчанием тот факт, что изображение Богоматери Умиление было переписано в более позднее время, по всей вероятности в начале XVIII века. Рентгенографический снимок иконы показал почти полное соответствие поновления оригиналу, что дает основание считать иконографию сохранившегося изображения тождественной подлиннику. Однако икона, видимо, поновлялась в несколько приемов (в разное время), вот почему очень трудно оценить ее подлинную художественную ценность.

Тема материнства, основной сюжет иконы, имела большое распространение в византийском искусстве. Правда, некоторые исследователи находят, что античные художники и мастера итальянского Возрождения создали несравненно более живые образы, однако искусство не знает более задушевных и сильно воздействующих образов, чем лики Богоматери Умиление и Пелагонитиссы.

Широкое распространение этого иконографического типа в славянских странах побудило известных византологов Н. П. Кондакова и Н. П. Лихачева искать его истоки во влиянии итальянской живописи.[70] В одной из своих статей болгарский академик К. Миятев дает новое толкование этому вопросу. Он приходит к выводу о наличии „самобытных балканских типов Умиления XIII—XIV вв., продолжавших и усовершенствовавших византийскую композицию самостоятельно и независимо от итальянского движения trecento".[71] Миниатюра иллюминованной хроники Скилицы с изображением иконы Богоматери Умиление, вывезенной из Преслава в 972 году, дает основание предположить, что исторические границы, а, возможно, и центр появления этого иконографического типа были иными.

Значительное поновление иконы из Месемврии лишает нас возможности установить точное время ее создания. Исключение представляет лик Богоматери — с большими, удлиненными глазами, данный в несколько укороченном ракурсе, что придает ему странную выразительность. На рентгеновском снимке слабо проступает прямая тень, которая тянется от внутреннего уголка глаза вдоль носа до угла рта. Если это отражает истинное положение вещей, то особая форма глаз и сдержанная легкая улыбка губ могут быть истолкованы как факты, допускающие новую датировку иконы — конец XIII века. Однако окончательно решить этот вопрос можно будет лишь после удаления более позднего слоя.

В духе эпохи была также передача глубоких переживаний простыми средствами: использование круговой композиции придавало изображению особый драматизм, сосредотачивало внимание на двух нежно прижатых друг к другу ликах и застывших в объятии фигурах матери и младенца, в которых заложен огромный эмоциональный заряд. Это деформирует образы, заложенное в них ирреальное по силе чувство отрывает их от действительности, однако по своей сущности является человеческим, земным.

Установить время создания иконы помогает старый оклад, сохранившийся в верхней части. Фрагмент оклада дает возможность прийти к заключению, что он изготовлен по канонам прикладных художественных ремесел XIV века и напоминает по стилю оклады икон из Охрида, Бачкова, Ватопедского монастыря на Афоне.[72] Оклад иконы из Несебра обрамлен переплетенными, спирально завитыми ленточными мотивами, в которых растительный орнамент занимает второстепенное место: будучи подчеркнуто стилизованным, он заполняет свободные пространства образованных спиралями полей или оживляет общую линию. Полусферические кружки на венце Богоматери, судя по снимку, ажурные, изящно сотканные из ленточных мотивов. В двух верхних углах оставлены места для изображений архангелов Михаила и Гавриила, рядом вычеканены надписи Ο αρχ Μιχ[αηλ] ο αρχ Γαβριηλ. От надписи с именем и эпитетом Богоматери сохранилась лишь правая половина [η] Γοργω[ε]πι[κοος], а по обе стороны лика Христа ясно читаются монограммы IC XC.

Лику Христа Паитократора на оборотной стороне иконы придано эмоциональное, однако лишенное патетизма выражение, его чертам свойственны выразительность и благородство.

Проступающий сквозь темную массу волос и бороды, лик Христа отличается сочной фактурой письма, воплощающей глубокое внутреннее равновесие, которым дышит вся его фигура. Блики нанесены столь искусно, что создается впечатление, будто они исходят от единого источника света. Светотеневое изображение, глубокая одухотворенность взгляда и другие реалистические элементы делают лик Христа удивительно живым, в чем ощущаются отголоски искусства античности. Плотные, ныне трудно различимые тона хитона и гиматия с их сложной нюансировкой придают фигуре монументальность, характерную для икон конца XIII — первых десятилетий XIV вв.

Фигуры пророков на боковых полях (обстоятельство, на которое никто из исследователей по непонятной причине до сих пор не обращал внимания) пластичностью и яркой выразительностью ликов являются еще одним доказательством, говорящим в пользу указанной выше датировки. Их лики напоминают лица античных традиций. Тонким психологизмом изображения эти произведения церковной живописи сродни прекрасным работам мастера-иконописца Боянской церкви.

Икона св. Иоанна Рильского (ил. 6), вероятно, предназначалась для старой церкви Рильского монастыря, сооруженной протосевастом Хрелем в одно время с высокой башней (пиргом), возвышающейся во дворе монастыря. Надпись на башне гласит: „В годы владычества господина превысокого Степана Душана короля была сооружена эта башня протосевастом Хрелем усердием великим и иждивением святому отцу Иоанну Рильскому и матери божией, нарицаемой Асеновица в лето 6843 (1335), индикт 5-й".[73] Есть основания отнести годы написания иконы к промежутку между 1335 и 1342 гг. (последняя дата — год смерти Хреля, принявшего иноческий сан под именем Харитона, указанный в известной эпитафии на его надгробии), к кото рому относятся и стенные росписи в часовне башни. Основание для хронологического сопоставления иконы с этими росписями дает наличие некоторых общих черт, характерных для искусства середины XIV века. Для этого стиля прежде всего характерно техническое совершенство исполнения, чувство объемности, выраженное в общей темной карнации лица с типичными световыми пятнами на выступающих частях, одухотворенность облика. Особенно осязательно выражено это в рассматриваемой иконе Иоанна Рильского: взгляд строгих глаз хмурого лица говорит о суровом внутреннем мире святого, для которого крест в руке есть орудие спасения людей. Лик иконы не похож на другие известные изображения этого святого — это не благодушный седобородый старец, каким он изображен в Боянской церкви или в Земенском монастыре. Строгость лика роднит эту икону с поздним стенописным изображением Иоанна Рильского в храме Петра и Павла в Велико-Тырново, на котором смиренный пустынник превращен в гневного воина христова.

С историей другого важного очага духовной культуры того времени — Бачковского монастыря — связаны две иконы: Богородицы Петрицонской, прослывшей чудотворной (черно-белая ил. 8) и архангелов Михаила и Гавриила (ил. 13).

Икона Богоматери в настоящее время представляет ценность в основном своим окладом, так как само изображение сильно потемнело и судить о его достоинствах очень трудно. Это тип Богоматери Умиление, что видно по окладу, точно соответствующему контурам изображений. У фигуры младенца Христа маленькие тельце и головка, плотно прижатая к щеке Богоматери, держащей его обеми руками. Однако даже снимок, сделанный перед установлением нового оклада, не дает четкого представления о положении младенца. Впервые икона упоминается путешественниками XV111 столетия П. Лукасом и Дришем,[74] о ее происхождении существует немало легенд. Некоторые из них гласят, что икона эта попала в Болгарию из Грузии. Эти легенды имеют под собой реальную почву, поскольку само возникновение монастыря связано с Грузией, а к тому же и его основатель Григорий Бакуриани в созданном им Типике (Уставе) монастыря строго ограничивал доступ в него представителей других национальностей, кроме грузин и армян.[75] Ряд преимущественно письменных данных подтверждает, что монастырь не прерывал связей с Грузией и в последующие века. Об этом же свидетельствует и длинная грузинская надпись на окладе, гласящая: „Окована святая сия икона пресвятой царицы нашей бого-

родицы в Петрицоне двумя родными братьями таойцами*, сыновьями Игнатия — наставником Афанасием и Окропиром за 125 перперов вместе с серебряной лампадой перед иконой в царствование в Греции благочестивых царей Андроника, Михаила и Андроника Палеологов, а в Грузии — Константина и Димитрия Багратидов, в лето от начала (мира) по-гречески 6819, а по-грузински 6915 (т.е. 1311 г.н.э.).

Святая богородица, прими в жертву сей малый их дар и прости им и будь ходатаем им и их родителям в день суда перед твоим сыном и богом нашим. Аминь, аминь, да будет аминь.

В хроникон 531, индикта 9.

Христе боже, помилуй их души, человеколюбче, аминь".[76]

Оклад, от древней части которого сохранился лишь фон, венчики над ликами Богаматери и Христа и фрагменты рамки, заслуживает специального изучения. Орнамент выгравирован на гладком серебряном листе оклада, над уровнем которого несколько приподняты четыре круглых медальона и два прямоугольных щитка с надписями: ΜΗΡ ΘΥ Η ΒΛΑΧΕΡΝΗΩΤΗϹΑ, ΙϹ ΧϹ.

Исходя из эпитета ἡ Βλαχερνιώτησα Н. П. Лихачев не без основания высказал предположение о наличии подобной иконы во Влахернском храме в Константинополе, послужившей прототипом.[77] Оставшееся свободным пространство фона занято орнаментальными мотивами, включающими пальметты или полупальметты с характерными арабесками. Подобный орнамент широко применялся в византийских рукописях и мозаиках X—XIV вв. Венчики Богоматери и Христа отличаются новой техникой обработки и украшены иным орнаментом, состоящим из переплетающихся рельефных или сквозных лент и арабесков с круглыми розетками. По своему оформлению и по отдельным элементам оклада Петрицонскую икону можно сравнить с иконами из Охрида XIII—XIV вв. и с иконой Богоматери Умиление (Горгоэпикос), о которой шла речь выше.

Икона архангелов Михаила и Гавриила в настоящее время находится в так называемой часовне (параклисе) св. Архангелов — небольших размеров квадратной церковке с куполом, без нижнего яруса, установленной на четырех массивных пилястрах и примыкающей к главному храму св. Троицы (который первоначально был посвящен Богоматери Петрицонской). Относительно старинности этой часовни существуют разные предположения. Одни считают, что она сооружена в XII—XIV вв., а другие относят ее постройку к XVII веку, т.е. после сооружения главного храма (1604 г.). Любопытно, однако, отметить, что Луи Пти не упоминает параклиса св. Архангелов в числе трех храмов, воздвигнутых создателем монастыря (Вознесения Богородицы, Иоанна Предтечи и св. Георгия), а в записи Иерусалимского патриарха Хрисанфа, посетившего монастырь в 1720 году, указано, что „храм св. Архангелов, как сказывают, есть творение самодержца Алексия Комнина."[78] Если в дальнейшем удастся доказать, что рассматриваемая нами икона св. Архангелов предназначалась для храма-часовни св. Архангелов, то это будет существенным аргументом в пользу его ранней датировки (в пределах XIV в.).

История монастыря была бурной, он переходил то в руки болгар, то в руки греков. Годы расцвета монастыря совпадают с царствованием Ивана Асеня II, восстановившего Петриционскую крепость на скалистой вершине близ Станимаки в 1231 году и построившего в ней большой храм Богоматери Петриционской, и Ивана Александра, в годы правления которого монастырь вновь оказался в пределах Болгарии (с 1344 года по 1364 год, когда эта область была завоевана турками).[79]

Парадное портретное изображение царя Ивана Александра в верхнем ярусе Бачковской усыпальницы — Иван Александр представлен в торжественной позе, со знаками царского достоинства, двое ангелов венчают его короной, а Богоматерь и Христос благословляют — и надпись „Иван Александр в Христе Боге благоверный царь и самодержец болгарам и грекам", свидетельствует о том, что последний был ктитором Бачковского монастыря. К этому же времени можно отнести икону с архангелами не только на основании формального признака — в медальоне вместо погрудного изображения Христа Эммануила изображена благословляющая

* Тао — провинция Грузии.

Богоматерь Платитера — эта икона напоминает стенопись Бачковской усыпальницы над портретом царя Ивана Александра, заменившую обычное погрудное изображение благословляющего Христа.

Икона носит тот же торжественно-церемониальный характер, который ей придают пышные одеяния архангелов, напоминающие царский далматик, переброшенный через руку ларос, пурпурные сапожки, лежащие под ногами пурпурные расшитые подушки, кресты, похожие на скипетры, и т.п. Строгая манера письма ликов, с ясно проступающей зеленоватой основой затененных мест, более широкое „освещение", с весьма лаконично нанесенными на выпуклые части параллельными белыми штрихами — напоминают манеру письма середины и второй половины XIII века.

Лучше освещена история создания иконы Погановского монастыря (ил. 7, 8, 9, 10, 11), которой посвящен ряд солидных монографий известных исследователей.[80] Прочтенная проф. Т. Герасимовым надпись между фигурами Богоматери и Иоанна Богослова свидетельствует о том, что она была подарена монастырю некоей „Еленой, во Христе боге благоверной царицей („Ἑλένη ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ πιστή βασίλλισσα“),[81] Ученые считают, что идет речь о внучке болгарского царя Ивана Александра, супруге византииского императора Мануила II Палеолога. История монастыря тесно связана с ее именем—вместе со своим отцом,деспотом Константином Драгашем, она становится его попечительницей, о чем свидетельствуют надписи на каменной кладке храма.[82] Двусторонняя икона Погановского монастыря, по всей вероятности, была принесена ею в дар монастырю в память об ее отце, погибшем в 1395 году в битве с турками при Ровине. Примерно к этому времени следует отнести и написание иконы.

Своеобразная и необычная манера письма иконы вызвала ряд противоречивых мнений относительно ее прототипа. Помещенная на оборотной стороне сцена „Чудо Христа в Латоме" воспроизводит, по мнению проф. А. Грабара, редкую мозаику монастыря Хасиоса Давида в Салониках (V в.), в прошлом называвшегося Латом („MONY TOY ΛΑΤΟΜΟΥ“). иконе, помещенная в греческой рукописи 1307 года, гласит, что однажды утром художник, пришедший завершить начатое им изображение Богоматери в алтарной абсиде, нашел на его месте изображение Христа.[83] Убедительным доказательством того, что рассматриваемая икона действительно воспроизводит именно эту мозаику, служит надпись: „O EN TO ΛΑΤΟΜΟΥ ΘΑΥΜΑ“ — ὁ ἐν τῷ Λατόμου Θαῦμα („Чудо в Латоме"). При сопоставлении обоих изображений становится ясно, что создатель иконы заимствовал из мозаичной композиции наиболее существенное, наиболее важные ее детали: Христос изображен молодым, с поднятой правой и спущенной левой рукой, в левой руке — свиток с надписью, на иконе изображены также четыре символа евангелистов. Мы имеем дело с редким случаем,[9] когда можно проследить шаг за шагом, как художник XIV века воспроизводил античный образец, какие детали им были сохранены, изменены или отброшены в процессе создания принципов нового искусства на основе старого образца. Об этом писал проф. А. Грабар.[84] Больше всего изменений наблюдается в нижней части композиции. На нашей иконе указаны имена Аввакум и Иезекиль, которые в прототипе иконы не обозначены. Содержание надписей на свитках говорит, что на свитке Христа дан текст, напоминающий слова пророка Исайи (XXV, 9), а на свитке Аввакума — Иезекиля (111, 1). Подобная подмена надписей в практике средневековой иконописи встречается довольно часто.

Изображения на обороте иконы — Богоматерь типа, характерного для сцены Распятия, и Иоанн Богослов в преклонном возрасте также отличаются необычностью композиции. Некоторые авторы склонны думать, что мы имеем дело с персонификацией Елены и ее умершего отца. Но это предположение научно не обосновано. Большинство исследователей придерживается мнения, что между обеими сторонами иконы существует смысловая связь, причем изображение на оборотной стороне иконы является иконографическим комментарием сцены „Чудо Христа в Латоме".[85]

Почти все исследователи высказывают мысль о принадлежности иконы какой-либо известной салоникской иконописной мастерской, обосновывая свое предположение не только место-

нахождением ее прототипа, но и наименованием Богоматери — Катафиги („Прибежище"): так назывался храм в Салониках, где, согласно легенде, читал проповедь и нашел убежище Димитрий Солунский.

Блестящее исследование проф. А. Грабара и ценные научные изыскания проф. Т. Герасимова и А. Ксингопулоса выяснили ряд моментов редкой иконописи указанной иконы, однако она продолжает выдвигать перед исследователями новые интересные проблемы, касающиеся ее происхождения и толкования. Новые исследования привели несколько убедительных параллелей, которые дали новое направление поискам, способствующим установлению прототипа иконы и ее происхождения. Все убедительнее берет верх точка зрения, что странная иконопись является своеобразным отражением мистических идей эпохи и в частности апокалипсических взглядов Иоанна Богослова, автора „Апокалипсиса" и патрона церкви Погановского монастыря.[85] Следует отметить, что редкий иконографический сюжет иконы сочетается с высоким мастерством исполнения. Иконописец смотрел на работу античного мастера не только как на модель, он заимствовал позы, жесты, типы лиц, некоторые приемы передачи форм человеческого тела, и в особенности передачи внутреннего мира действующих лиц, что было характерной чертой той эпохи.

Проникновенность, глубина чувств сквозит в позах святых, их скорбь выражена в скупых, лаконичных жестах, подчиненных канону: рука, подпирающая щеку,голова, слегка склоненная к плечу. В их страдании ощущается достоинство и благородство, тем самым они напоминают изображения на античных стелах. Различие в изображении фигур (нерасчленимый силуэт Богоматери с монументальной ясностью выделяется на золотом фоне, Иоанн Богослов выписан более детально, в изображении его лика и одежды чувствуется влияние позднего палеологовского стиля) не нарушает общей атмосферы духовной близости и обоюдного страдания.

Верность принципам античности — характерная черта искусства эпохи Палеологов, осязательно дающая себя знать в иконе из Поганово, еще более ярко выражена в бронзовом рельефе Богоматери с младенцем, который ныне находится в Пловдивском археологическом музее (черно-белая ил. 9). Высота рельефа фигур, пластичность складок одежды и их специфическая форма, в особенности что касается одежды Христа, выставленная вперед левая нога Богоматери, придающая ее фигуре особую живость и изящество, которые известны по так называемой позе Поликлета — все это черты, восходящие к античным образцам.[86]

Как видим, от этой эпохи сохранилось не так много памятников, чтобы можно было пренебречь отдельными, хотя и косвенными, аргументами, которые могут пролить свет на рассматриваемые нами проблемы. Эти аргументы мы находим в тексте Синодика царя Борила, дополненном в XIV веке, который предает анафеме еретиков Фудула (Феодосия) и его учителя Пиропула (Пирона), поправших икону Богоматери. В известном житии Феодосия Тырновского говорится, что еретики „еще дерзнули коснуться самого владыки Христа и пречистой нашей владычицы Богородицы и чтимых в течение стольких лет их икон"; а на соборе в Тырново, как известно, анафеме предавался всякий, кто не почитал воплощенного Христа бога и богоматери, изображенных на иконе согласно их человеческой природе.[87] К источникам более непосредственного характера могут быть отнесены и некоторые изображения лицевых рукописей, в частности так называемой Псалтыри Томича, в которой имеются два любопытных изображения. Так, на листе 58-м представлено „Моление перед иконой Христа Вседержителя" (черно-белая ил. 10). Христос дан благословляющим, анфас, в погрудном изображении, с закрытым евангелием, поддерживаемым левой рукой, покрытой складками плаща. Он в обычном коричнево-пурпурном хитоне с клавом и синем гиматии, золотая оживка нанесена толстыми прямыми линиями. В нимб вписан крест с монограммами Іс Хс. Лик Христа ничем не отличается от ликов окружающих его святых. Икона водружена на высокую подставку — треножник (между двумя высокими подсвечниками с горящей свечой), покрытый красной с золотом подвесной пеленой с золотым крестом. Своеобразная деталь — белый плат, покрывающий верхнюю часть иконы. Вторая миниатюра на листе 105-м представляет собой иллюстрацию к кондаку 13 Акафиста („О всепетая мати", черно-белая ил. 11). В центре — большая выносная икона Богородицы на высокой подставке, покрытая белым платом с широким равноконечным крестом по-



1



2

Ил. 1 Керамический медальон с изображением архангела из Преслава. X век. Археологический музей в Преславе.

Ил. 2 „Император Иоанн Цимисхий увозит из Преслава икону Богоматери“. Миниатюра из Хроники Скилицы-Кедрина. XIII век. Мадридский музей.

Ил. 3. Нагрудная иконка с изображением Богоматери Умиление из Преслава. Археологический музей в Преславе.

Ил. 4 и 5. Мраморные рельефы апостолов Петра и Павла, найденные близ села Дорково, в районе Пазарджика. XII век. Государственный Эрмитаж в Ленинграде.

Ил. 6. Христос Убрус. Икона из гор. Лан (Франция). XIII век.



3



4



5



6



7



8



9

Ил. 7. Богоматерь Элеуса с младенцем из Несебра. 1342 год, поновлена в XVIII веке. Софийский археологический музей.

Ил. 8. Богоматерь Петрицонская. 1311 год. Бачковский монастырь.

Ил. 9. Богоматерь с младенцем. Бронзовый рельеф, найденный в районе села Михалово Старозагорского округа. XIV век. Пловдивский археологический музей.

Ил. 10 и 11. „Служба перед иконой Христа Вседержителя“ (с. 58) и „Богоматерь Всепетая“ (с. 105). Миниатюры из псалтыри Томича. XIV век. Государственный исторический музей в Москве.



10



11

средине. Верхний край иконы, как и на первой иллюстрации, закрыт платом, края которого опускаются вниз. По обе стороны иконы, лицом к ней, изображены предстоящие — слева священники, справа — люди в одежде певцов. Среди них мы не видим отрока с раскрытой книгой, опущены и два подсвечника, изображенные на первой миниатюре. Богородица типа Одигитрии на левой руке держит младенца, а правой, прижатой к груди, как бы указывает на него. Благословляющий младенец обращен лицом к матери, в левой ручке он держит свиток, опирающийся на его колени. В верхних углах иконы помещены монограммы Мнр ѳу, Іс Хс. Обоим ликам живописец придал вид обычных человеческих лиц, что еще больше подчеркивает духовную связь между матерью и младенцем, выраженную обращенными друг к другу телами и наклоненной к младенцу головой Богородицы.

Эти изображения не только наводят на мысль о возможности существования икон подобного типа в Болгарии XIV века, но и приоткрывает малоизвестную страницу религиозной жизни — бытование литийных шествий с чтимой выносной иконой, обычно двусторонней.[88]

Трагичные для истории болгарского государства события, нашедшие место в литературе той эпохи, почти не отражены в иконописи. Однако, как известно, до нас дошло очень мало памятников. Сотни безвозвратно утраченных образцов иконописи, возможно, раскрыли бы картину, тождественную той, которую мы видим в литературе этого периода, что соответствовало бы тому многообразию стилей, глубокому пониманию законов богословия, высокой одаренности мастеров иконописи, которое нашло отражение в стенной живописи, лицевых и иллюминованных рукописях и небольшом количестве пощаженных временем икон той эпохи.

.. .„РАСПИСАН В НУЖНОЕ ВРЕМЯ"...
(из надписи вкладчика в Алинском монастыре близ Самокова) 1626 г.

Разделив территорию страны между двумя сыновьями, царь Иван Александр формально положил конец целостности государства, устои которого и без того уже были подорваны междоусобицами феодальных владетелей. На землях Болгарии возникли три самостоятельных княжества: Тырновское, возглавляемое Иваном Шишманом, Видинское, управляемое Иваном Страцимиром, и Добруджанское, земли которого вначале находились во власти влиятельного феодала, боярина болгаро-половецкого происхождения Балика, а позднее перешли во владение Добротицы и его сына Иванко.

К этому времени разъединенными оказались и силы балканских государств, враждебные отношения между которыми часто приводили к военным столкновениям, к участию в которых в качестве союзников привлекались турки. В решительный момент, когда турки овладели крепостью Цимпе на Галлиполийском полуострове (1352 год) и возникла угроза захвата ими всего Балканского полуострова, балканские государства, раздираемые внутренними и внешними междоусобицами и конфликтами, оказались не в силах отразить надвигавшуюся с востока опасность. Историки все убедительнее доказывают, что причины столь быстрого захвата турками Балкан коренятся не столько в военной мощи завоевателей, сколько в слабости и разобщенности государств Балканского полуострова.

Битва при Черномене (Чирмене) в 1371 году ознаменовала начало жестокого опустошения турецкими завоевателями областей Южной Фракии и Македонии. „И воистину, тогда живые ублажали ранее почивших" — читаем в записи афонского инока Исайи, современника указанных событий.[89]

Это событие положило начало организованным нашествиям турок на Болгарию. В 1382 году под их ударами пала София. Временный успех, которого добились войска балканских государств в сражении при Плочнике в 1387 году, не смог остановить вражеское нашествие, обрушившееся на Юго-Восточную Болгарию в 1388 году. 15 июня 1389 года турки наголову разбили объединенные войска сербов и боснийцев на Косовом Поле. В этой битве погиб и король сербов Лазарь. Битва на Косовом Поле оказалась поворотным моментом, решившим участь всего Балканского полуострова. Вторгшиеся в пределы Тырновского княжества вражеские полчища, сломив храброе сопротивление болгар, овладели его столицей — городом Тырново (1393 г.). „Тогожде лета Амуратов сын челюбий взе землю болгарскую и град их славный Тернов", — пишет составитель русской Никоновской летописи. Три года спустя было покорено Видинское царство Ивана Страцимира, и таким образом в 1396 году вся Болгария оказалась под османским игом, которое длилось почти пять столетий.

Запоздалые попытки некоторых европейских государств оказать сопротивление нашествию османов, представлявшему угрозу для всей Европы, вылились в неудачные походы венгерского короля Сигизмунда (1396 г.) и польско-венгерского короля Владислава с трансильванским воеводой Яношем Хуньяди (1443—1444 гг.).

В продолжение ста лет турками были покорены и остальные христианские государства и народы Балкан. С падением Белграда (1521 г.) во власти турецких завоевателей оказался весь Балканский полуостров

Активное участие болгар в предпринимаемых против османских завоевателей походах, восстание Константина и Фружина (1404 г.), воспользовавшихся борьбой за султанский престол наследников Баязида I Молниеносного, привели лишь к усилению гнета. Однако, с другой стороны, это способствовало росту национального самосознания болгар и усилению сопротивления. Создавшаяся в покоренных болгарских областях весьма сложная обстановка была главной причиной того, что в них сохранилось относительно наименьшее количество исторических памятников по сравнению с другими балканскими странами. В первую очередь следует назвать чрезвычайные меры, проводимые османскими завоевателями, которые стремились превратить Болгарию в крепкую опору своих походов на Запад. Болгарское население подвергалось отуречиванию — „мирному" и насильственному. Следствием этой политики было не только фактическое, но и номинальное уничтожение независимости Болгарии. Ее земли были включены в вилайет Румелия („Руммели") и стали именоваться на географических картах „Мезией".[90]

Ряд исторических документов XVI—XVII вв. говорят о катастрофических изменениях этнического состава населения целых областей, преимущественно в Южной и в Северо-Восточной Болгарии вследствие массовой турецкой колонизации и насильственного обращения в ислам. Это обычно сопровождалось разрушением и поджогом церквей и монастырей, ограблением их имущества. Потрясающие трагизмом сведения хроники попа Мефодия Драгинова из села Корова о разрушении 218 церквей и 33 монастырей от Костенца до Станимаки (нынешнего Асеновграда) в 1670 году при обращении в мусульманство болгар области Чепино подтверждаются документальными данными о повсеместном разрушении церквей.[91] Указы султана Селима I (согласно которым, Коран якобы возбраняет существование христианских храмов в городах, завоеванных мусульманами,), и Селима II (1569 г.) о переходе во владение государства всех христианских храмов и монастырей вместе с их имуществом и получаемыми доходами, приводились в исполнение со всей строгостью в тех областях Болгарии, которые находились в непосредственной близости к крупным турецким административным центрам — Стамбулу, Пловдиву, Адрианополю. Однако, несмотря на эти крайние меры, именно в эпоху османского ига в Болгарии было сооружено значительное количество церквей. Это обстоятельство, которое может показаться странным, легко объясняется изменениями, наступившими в сознании болгар-христиан в новых национально-политических условиях. Из опоры официальной государственной власти церковь превратилась в проводницу религии „униженных и оскорбленных", как это было в первые века христианства. К этому следует прибавить и то, что в сознании порабощенных болгар османские завоеватели были не только чужеземцами, но и иноверцами, благодаря чему религиозное чувство и национальное самосознание сливались воедино. Вот почему в годы османского ига вновь появились мученики за веру, новоявленные христианские подвижники и святые. Имена некоторых из них дошли до нас. Это Георгий из Софии, или Георгий Средечкий, Георгий из Кратово, именуемый также Георгием Софийским или Новым, Николай Новый, или Софийский, Онуфрий Габровский, Злата Меглинска, Игнатий Старозагорский, Дамаскин Габровский, Иоанн Болгарский, Лазарь Болгарский, Иван Новый, Прокопий и др. Некоторые из них, как, например, Георгий Кратовский, заживо сожженный турками в Софии в 1515 году, или св. Николай Софийский, убитый камнями в 1555 году, были канонизированы церковью непосредственно после своей мученической смерти. Их мученический подвиг в течение долгого времени служил стимулом в борьбе с иноверцами.[92]

Другой типичной формой проявления национального самознания и сопротивления поработителям-иноверцам было сооружение и роспись новых храмов. Они обыкновенно сооружались в периоды относительного спокойствия или под натиском народного недовольства, свидетельством чего являются два весьма кратких периода усиленного церковного строительства — конец XV и конец XVI вв.

Конец XV века, характеризующийся окончательным овладением Турцией землями Балканского полуострова и устройством новых владений, принес болгарским областям некоторое умиротворение. Этот период ознаменовался построением первых церквей эпохи османского ига. Почти сто лет отделяет этот период от времени сооружения последнего храма в годы, ко-

гда болгарское государство было самостоятельным. Строительство церквей сосредоточилось преимущественно в западных областях страны, где по ряду причин (отдаленность от Константинополя, отсутствие компактного турецкого населения и т.п.) существовали более благоприятные условия. Четыре из этих церквей (хорошо сохранившиеся, с точной датировкой конца XV в.) возникли в пределах сравнительно ограниченного географического пространства с промежутками в несколько лет. Судя по сохранившимся надписям, ранее других была построена церковь Пресвятой Богородицы в Драгалевском монастыре близ Софии (1476 г.), за ней следуют церкви св. Димитрия в селе Бобошево (район Станке-Димитрова, 1488 г.) Петра и Павла в подворье Орлица Рильского монастыря (построенная в 1479 г. и расписанная в 1491 г.) и св. Георгия в Кремиковском монастыре близ Софии, сооруженная, вероятно, в 1493 году.[93]

Новые храмы обычно воздвигались на месте старых, разрушенных во время османского нашествия, что было одним из главных условий для получения разрешения на постройку от соответствующих турецких властей. В настоящее время мы располагаем достоверными данными лишь о церкви Пресвятой Богородицы, которая была построена в существовавшем еще во времена Второго болгарского царства Драгалевском монастыре Богородицы Витошской, упоминаемом в известной дарственной грамоте царя Ивана Шишмана.[94] Некоторые исследователи церкви Кремиковского монастыря утверждают, что она также является одной из 14 церквей, воздвигнутых царем Иваном Александром в Софийской округе, что впоследствии она была „обновлена" в годы османского ига, о чем свидетельствует соответствующая дарственная надпись.[95]

Вопрос о вкладчиках и создателях этих храмов тесно связан с новым социальным устройством болгарского общества. Вопрос этот приобретаетособе значение, если учесть уничтожение двух основных институтов, отпускавших ранее средства на подобного рода строительство — государства в лице царя и феодалов и церкви. Ряд последних исследований подтверждает, что сословие феодалов перестало занимать господствующее положение в государстве, однако продолжало существовать в качестве общественной прослойки. За некоторыми из них были сохранены наследственные титулы, например, в повести Владислава Грамматика о перенесении мощей Ивана Рильского из Тырнова в Рилу упоминается жупан Богдан;[96] другим титулы и привилегии были дарованы турецкими властями. К числу последних относятся боярин Радивой, изображенный в качестве донатора в росписи Кремиковской церкви, и Радослав Мавр, создатель Драгалевской церкви, рядом с именами которых не упоминаются никакие титулы.

Ряд турецких документов вооружает нас новыми аргументами в пользу существования христиан-спахиев — особой прослойки болгарского общества, сохранившей свою национальную принадлежность и религию.[97] К их среде принадлежат донаторы — строители храмов и вкладчики; например, одна богатая женщина из Средца, заказавшая для останков Ивана Рильского „ковчег из негниющего дерева ценою в сто пенязей" и ктитор Георгий, ее супруг, который дал „шесть златиц и купил светлосиянный покров для ковчега святого", о чем находим упоминание в той же „Повести о перенесении мощей святого Ивана Рильского из Тырнова в Рильский монастырь".[98]

Обычно по соседству с церквами возникали монастырские постройки, и в силу старых традиций в них зарождались очаги духовной жизни. В монастырях находили убежище преследуемые властями создатели болгарской религиозной письменности.

Отсутствие памятников письменности и монументальной живописи промежутка времени почти в одно столетие не может не породить вопроса о судьбе живописцев из художественных мастерских древней столицы и других областей страны. Сведения об их судьбе не сохранились в дошедших до нас письменных источниках, где говорится, например, об уходе Григория Цамблака и Константина Костенецкого через Сербию в Румынию и Россию. По всей вероятности, их постигла такая же участь. А когда настали более спокойные времена, внуки и правнуки их возвратились на землю отцов, чтобы в росписях храмов воскресить надежды и чаяния на лучшую долю. Используя опыт отцов, умеряя влечение к монументальному искусству, они создавали на небольших кусках дерева — досках, если не шедевры иконописного искусства, то во всяком случае подлинные откровения человеческого духа.

гда болгарское государство было самостоятельным. Строительство церквей сосредишчили^ь преимущественно в западных областях страны, где по ряду причин (отдаленность от Константинополя, отсутствие компактного турецкого населения и т.п.) существовали более благоприятные условия. Четыре из этих церквей (хорошо сохранившиеся, с точной датировкой конца XV в.) возникли в пределах сравнительно ограниченного географического пространства с промежутками в несколько лет. Судя по сохранившимся надписям, ранее других была построена церковь Пресвятой Богородицы в Драгалевском монастыре близ Софии (1476 г.), за ней следуют церкви св. Димитрия в селе Бобошево (район Станке-Димитрова, 1488 г.) Петра и Павла в подворье Орлица Рильского монастыря (построенная в 1479 г. и расписанная в 1491 г.) и св. Георгия в Кремиковском монастыре близ Софии, сооруженная, вероятно, в 1493 году.[93]

Новые храмы обычно воздвигались на месте старых, разрушенных во время османского нашествия, что было одним из главных условий для получения разрешения на постройку от соответствующих турецких властей. В настоящее время мы располагаем достоверными данными лишь о церкви Пресвятой Богородицы, которая была построена в существовавшем еще во времена Второго болгарского царства Драгалевском монастыре Богородицы Витошской, упоминаемом в известной дарственной грамоте царя Ивана Шишмана.[94] Некоторые исследователи церкви Кремиковского монастыря утверждают, что она также является одной из 14 церквей, воздвигнутых царем Иваном Александром в Софийской округе, что впоследствии она была „обновлена" в годы османского ига, о чем свидетельствует соответствующая дарственная надпись.[95]

Вопрос о вкладчиках и создателях этих храмов тесно связан с новым социальным устройством болгарского общества. Вопрос этот приобретает особе значение, если учесть уничтожение двух основных институтов, отпускавших ранее средства на подобного рода строительство — государства в лице царя и феодалов и церкви. Ряд последних исследований подтверждает, что сословие феодалов перестало занимать господствующее положение в государстве, однако продолжало существовать в качестве общественной прослойки. За некоторыми из них были сохранены наследственные титулы, например, в повести Владислава Грамматика о перенесении мощей Ивана Рильского из Тырнова в Рилу упоминается жупан Богдан;[96] другим титулы и привилегии были дарованы турецкими властями. К числу последних относятся боярин Радивой, изображенный в качестве донатора в росписи Кремиковской церкви, и Радослав Мавр, создатель Драгалевской церкви, рядом с именами которых не упоминаются никакие титулы.

Ряд турецких документов вооружает нас новыми аргументами в пользу существования христиан-спахиев — особой прослойки болгарского общества, сохранившей свою национальную принадлежность и религию.[97] К их среде принадлежат донаторы — строители храмов и вкладчики; например, одна богатая женщина из Средца, заказавшая для останков Ивана Рильского „ковчег из негниющего дерева ценою в сто пенязей" и ктитор Георгий, ее супруг, который дал „шесть златиц и купил светлосиянный покров для ковчега святого", о чем находим упоминание в той же „Повести о перенесении мощей святого Ивана Рильского из Тырнова в Рильский монастырь".[98]

Обычно по соседству с церквами возникали монастырские постройки, и в силу старых традиций в них зарождались очаги духовной жизни. В монастырях находили убежище преследуемые властями создатели болгарской религиозной письменности.

Отсутствие памятников письменности и монументальной живописи промежутка времени почти в одно столетие не может не породить вопроса о судьбе живописцев из художественных мастерских древней столицы и других областей страны. Сведения об их судьбе не сохранились в дошедших до нас письменных источниках, где говорится, например, об уходе Григория Цамблака и Константина Костенецкого через Сербию в Румынию и Россию. По всей вероятности, их постигла такая же участь. А когда настали более спокойные времена, внуки и правнуки их возвратились на землю отцов, чтобы в росписях храмов воскресить надежды и чаяния на лучшую долю. Используя опыт отцов, умеряя влечение к монументальному искусству, они создавали на небольших кусках дерева — досках, если не шедевры иконописного искусства, то во всяком случае подлинные откровения человеческого духа.

Монастыри стали подлинными очагами болгарской культуры, твердынями национального самознания. Как и в далеком прошлом их обитатели занимались писанием и перепиской церковных и богослужебных книг, которые, правда, украшены несравненно более скромными заставками и концовками, но создавались „в нужное время", как выразительно гласит дарственная надпись из Алинского мостыря (1626 г./.). Исследования установили, что в районе Софии в XVI—XVII вв. существовала литературная школа, вероятно, с несколькими центрами: в Софии, в Драгалевском и Сеславском монастырях." Не исключена возможность, что вследствие тщательного исследования истории Кремиковского монастыря, в особенности если принять во внимание особое расположение к нему софийских митрополитов, трое из которых были его покровителями и вкладчиками, к числу этих центров будет отнесен и Кремиковский монастырь.[100]

Возникновение этих центров создало условия для появления росписей с определенной тематикой, осуществление которой требовало основательного знания не только религиозных догм, но и философских и символических начал христианской религии. Именно этим можно объяснить наличие росписей на теологические и дидактические сюжеты в притворе Драгалевского монастыря, редких для болгарской стенной живописи, таких как „Во гробе плотски", „Преполовишася празднику" и т.п., трактующих в усложненном богословском аспекте дидактическую идею, легшую в основу стенной росписи храма.

Однако эта тенденция не получила дальнейшего развития в болгарском иконописном искусстве. Отсутствие ее особенно осязательно дает себя знать при сопоставлении тематического содержания болгарских и русских икон. Болгарской иконографии почти неизвестны сюжеты: „Триипостасное божество и основание священства", „Шестодневие", „Спас в силах", „Единородный сын", „Слово божие", „Происхождение честного и животворящего креста", „Хвалите Господа", „О тебе радуется", „Положение пояса и риз Пресв. Богородицы" или „Притча о десяти девах", „Притча о мытаре и фарисее" и т.п.[101]

Характерной особенностью болгарской иконы является ясная, доступная идея, не нуждавшаяся в дополнительных пояснениях, выраженная посредством простой и логичной композиции, легко понимаемой и не обремененной второстепенными деталями.

Источниками создания наиболее ранних, дошедших до нас икон эпохи османского ига, отличавшихся при этом сравнительно высоким мастерством исполнения, были болгарские монастыри.

Крупным средоточием духовной и литературной деятельности был Бачковский монастырь, духовная жизнь в котором в годы османского ига не только не замерла, но получила благоприятные условия для дальнейшего развития. Красноречивым свидетельством этого служит большое количество рукописей, созданных там в XV веке, и в особенности переводы античных авторов Софокла и Эврипида. Это обстоятельство не вызывает особого удивления, если счесть достоверным сведение из Ловчанского сборника, согласно которому в этом монастыре нашел прибежище последний болгарский патриарх Евфимий вместе со своими учениками.[102] Косвенным подтверждением этому служат рукописи со славянскими заглавиями, говорящие об изменениях, наступивших в национальном составе монастырского братства. Имена Андрей и Андроник, упоминаемые в Литургиарии 1428 года, по мнению акад. И. Гошева, принадлежат известным ученикам Евфимия Тырновского.[103]

Некоторые авторы считают, что в Бачковском монастыре пребывал и константинопольский патриарх Симеон Трапезундский после ухода с патриаршего престола (1484 год), что является еще одним указанием на относительно спокойную и обеспеченную жизнь монастыря и царившую в нем благоприятную духовную атмосферу.[104]

Одной из немногих дошедших до нас ранних датированных икон периода османского ига является Деисус Бачковского монастыря (ил. 15). В дарственной надписи 1495 года упоминаются имена некоего Михаила Бакши и его супруги, лиц, неизвестных до настоящего времени по другим историческим данным.

В стиле иконы встречаются элементы, по которым она может быть отнесена к более позднему периоду. Почти до начала XVII века (а известны и экземпляры с более поздней датой) иконы с этим сюжетом имели иное расположение фигур. Как правило, фигуры изображены в

полный рост, почти одинаковых размеров, на одной горизонтальной плоскости. В Бачковской же иконе художник старался выделить фигуру Христа, изобразив ее более крупным планом и выдвинув вперед. Христос назван весьма необычным для данной композиции именем „Спаситель" – О Сωт[нρ] (вместо „Праведный судия", „Царь царей", „Великий архиерей" и т.д.). В данном случае этот эпитет, возможно, связан с дарственным происхождением иконы, нашедшим отражение и во вкладной надписи. Нарушение пропорциональности фигур, в основу которого легла старая восточная традиция соблюдения иерархии, привело к тому, что фигуры Богоматери и Иоанна Крестителя почти вдвое меньше фигуры Христа, причем они стоят позади престола Христа в обычных молитвенных позах. Такая иконописная композиция была широко распространена начиная с XVII века.

Ярко очерченная, плотная тень овала лица фигур иконы тоже характерна для болгарской иконописи конца XVI века. Радиально нанесенные блики, придававшие такую жизненность плоти изображениям на иконах XVI века, например, икона архангела Михаила, хранящаяся в Музее византийского искусства в Афинах, или Христа „Спасителя и Жизнедателя" кисти митрополита Иоанна Зографа (Национальная галерея в Скопле),[105] на Бачковской иконе короче, грубее, положены несколько небрежно и несомненно не придают фигурам нужного эффекта. Однако их форма, глубокая выразительность и энергичный рисунок, несомненно, являются аргументами, подтверждающими датировку вкладной надписи (1495 .). Нельзя назвать искусным и выполнение фигур Богородицы и Иоанна Предтечи с несоразмерными конечностями и неловкими движениями, которые столь далеки от выразительной и соразмерной фигуры Христа с изящной благословляющей рукой, в гиматии, мягкие и закругленные складки которого своей пластичностью напоминают манеру мастеров XIV века. В свете всех этих особенностей икона может быть рассматриваема как пример эклектических приемов, правда, довольно умеренного, но все же уловимого. Этот эклектизм особенно чувствуется в искусстве XVI века, заимствовавшем иконографические сюжеты, стилистические приемы и методы эпохи Палеологов и в то же время предвосхитившем рядом своих черт новые веяния, привнесенные в него последующими столетиями.

Эклектизм становится характерной особенностью ряда икон XVI века, однако в большинстве случаев мы не в состоянии установить, был ли он результатом творческого метода местных иконописцев или же последние просто вопроизводили соответствующие подлинники, следуя общим тенденциям позднего византийского искусства.

Подобные, зачастую идентичные явления, наблюдаемые в иконографии балканской иконы того периода, имели своей первопричиной общность общественно-политической и духовной атмосферы, в которой жили балканские народы. Территориально объединенные в границах Османской империи, они имели общего врага в лице турецких завоевателей, борьба против которых сплачивала их силы. Преемники в той или иной степени одной культуры с общей основой, они воспринимали не только образцы произведений, но и стиль и приемы работы. Наблюдаемое в этот период возвращение к старым традициям выходит за рамки теоретических национальных границ и становится повсеместной балканской тенденцией, вот почему это явление нельзя считать характерным только для искусства критских мастеров. Просто на Крите существовали более благоприятные обстоятельства для проявления этих особенностей. Благодаря исследованиям проф. М. Хатзидакиса[106] стал известен ряд фактов, характеризующих деятельность критских мастеров Ангелоса Акотантоса и его брата Иоанна в Константинополе, а также константинопольских мастеров Алексия Апокафкоса, Николы Филантропоса, Эммануила Цанеса и других, которые принесли на Крит популярные столичные тенденции в искусстве. Переселение константинопольских мастеров на остров Крит, остававшийся под властью Венеции до 1669 года, стало особенно массовым после взятия Константинополя турками в 1453 году. Плеяда талантливых мастеров создала на Крите свою школу, в основу иконографических приемов которой легли строго канонизированные и всепризнанные принципы, благодаря чему она вскоре превратилась в официальную, так называемую Константинопольскую школу искусства послевизантийского периода. Возможно, что подобные образцы, но в более скромных размерах, существовали и в других балканских странах, где возрождение старых традиций имело иной,

ментом.[111] Обращенный к зрителю благословляющий Христос, согласно древней византийской иконографической традиции, прижимающий к груди свиток — символ его мудрости, придает этому типу Одигитрии, названной, как и во многих подобных случаях Элеуссой, особую торжественность.

Единственные признаки, которые сближают до известной степени нашу икону с иконой Богородицы Одигитрии храма св. Константина и Елены (ил. 17) в Пловдиве,это миндалевидная форма глаз и розовая карнация ликов. Однако карнация лика пловдивской Богоматери имеет примесь охры — тон, характерный для ликов нескольких икон той же области (вторая половина XVI — середина XVII вв.), что можно принять с известной натяжкой за региональный признак.

Такими же густо-розовыми, почти красноватыми являются и лица ангелов на иконе Собор архистратига Михаила (ил. 24). Написанные по общему прототипу, лица архангелов на первый взгляд создают впечатление монотонности, которая, однако, преодолевается музыкальностью ритма всей композиции. В иконе все еще ощущается стремление к применению некоторых приемов живописи конца XVI века (см. икону арх. Михаила, ил. 23), однако в живописной трактовке появляются признаки схематизма: стилизация черт лица, угловатые и неподвижные складки одежды. Эти признаки, как и некоторое сходство со стенописями притвора монастырской Бачковской церкви и трапезной (расписанных в 1643 году) позволяют отнести икону к тому же времени. В ее нижнем левом углу видна часть дарственной надписи Денснс т8 Δ8λ8 τ8 θ(εο)υ Γε[ω]ρ[γιου] Возможно, что что в ней упоминается имя архонта Георгия, щедрого покровителя монастыря, известное и из трех других надписей, изображенного в притворе храма вместе со своим сыном Константином.[112]

Как уже было отмечено, характерной чертой ряда болгарских икон XVI века является эклектизм, проявлявшийся обычно в творчестве мастеров, хорошо владевших своим ремеслом. Они имели возможность видеть на месте или копировать чужие образцы, заимствуя иногда черты, отвечающие вкусам заказчиков-жертвователей или самих живописцев. Здесь мы снова вынуждены коснуться вопроса об источниках и степени воздействия скрещивавшихся в искусстве балканских стран влияний — вопроса, к которому всегда можно добавить что-то новое.

Весьма любопытным образцом свободного обращения живописца с разнородными по происхождению заимствованиями и их слияния представляет икона Христа Пантократора в церкви св. Георгия Кремиковского монастыря (ил. 18). Обращает на себя внимание уловимое сходство между изображением Христа на рассматриваемой иконе и иконой Христа из Деисуса в нефе той же церкви. Те же выпуклые скулы, тонкий нос с копьеобразным завершением, изящество и мягкость моделировки, однако сопоставление остальных признаков свидетельствует о том, что эти иконы принадлежат кисти разных мастеров, которые, по-видимому, испытывали воздействие одного и того же образца. Предположение, что икона Христа из Деисуса — русского происхождения, заслуживает внимания скорее как попытка объяснения возможного воздействия русских иконографических образцов, в особенности если учесть, что типичные для русской иконы этнические черты нашли отражение и в изображении Христа из Кремиковского храма. В данном случае налицо необычные для болгарской иконографии типы лица с месяцевидными параллельными линиями в верхней части лба, встречающиеся в изображениях Христа на многих русских иконах. Широкая, мясистая шея Христа Кремиковской иконы с ее мягкой, плавной моделировкой, создающая впечатление жизненности плоти, легкие, неброские черты лица, которое как бы выступает из глубины, подробности становятся заметны лишь после продолжительного всматривания в икону — таковы черты, присущие иконам школы Андрея Рублева и Дионисия.[113] Однако плотный тон материи с переливами бархата сине-зеленого хитона весьма существенно отличается по манере исполнения от работ русских мастеров школ Рублева и Дионисия, перекликаясь с греческими прототипами XIV—XVI вв. Наличие в Кремиковском монастыре нескольких старых русских икон (дату создания которых трудно установить из-за покрывающего их плотного слоя лака) и немалого числа русских старопечатных книг является косвенным подтверждением связей Кремиковского монастыря с каким-нибудь из русских монастырей. В Государственном Историческом музее в Москве хранится икона Иоанна Предтечи с житием (попавшая туда из собрания икон Рябушинского), написанная, вероятно, для Креми-

ковского монастыря в 1595 году при иеромонахе Антонии. По заказу последнего в те же годы было написана икона-триптих с монастырским помянником для жертвенника Кремиковского храма.[114] Одинаковая высота обеих икон и приблизительно равная ширина наводят на мысль о принадлежности их старому иконостасу храма св. Георгия в Кремиковском монастыре.

О влиянии крупного религиозного центра Афона свидетельствуют две небольшие иконы из праздничного яруса иконостаса Рильского монастыря — Сретение и Успение Богоматери, — написанные во второй половине, точнее в конце XVI века (ил. 19 и 20).[115] Следует отметить, что от первых веков османского ига в монастыре сохранилась лишь одна чрезвычайно интересная по своей иконографии и стилю икона — эта икона св. Арсения (ил. 14). Из трех известных святых, носивших это имя, на иконе изображен, по всей вероятности, Арсений Великий — отшельник, подвизавшийся в Фивейской пустыне, покровитель монашеского делания (350—445 гг.). Дошедшее до нас монастырское собрание икон поражает своей скудостью, которая не соответствует значению и роли Рильского монастыря — средоточия духовной жизни болгарского народа в эпоху османского ига, местонахождения останков чтимого в народе Ивана Рильского. Причиной этого был ряд пожаров, последний из которых произошел в 1833 году. В своем прошении Синоду Русской церкви (1848 г.) рильские иноки пишут: „всепагубный пожар иже не токмо толь славного и пространного здания монастырского, но и всех движимых и недвижимых вещей и утварей церковных лиши нас".[116] Кроме того, сохранились сведения об укрытии наиболее ценного имущества в случаях грозившей монастырю опасности. Одно из таких сведений дошло до нас в записи в начале Завета Ивана Рильского, которая гласит, что под угрозой турецкого нашествия написанный на пергаменте Завет был укрыт в надежном месте вместе с другими ценностями монастырской ризницы. Согласно другому документу — договорной грамоте 1466 года между Рильским монастырем и обителью св. Пантелеймона (Русиком) на Афоне, Пантелеймоновский монастырь обязывался в случае надобности дать приют братьям Рильской обители вместе с наиболее ценными из монастырских сокровищ.[117] Мы не располагаем сведениями, воспользовались ли монахи Рильского монастыря этим предложением в трудных обстоятельствах, однако указанная грамота является доказательством существования тесных связей между Рильским монастырем и Афоном в годы османского ига.

Это наводит нас на мысль о том, что сходство между некоторыми болгарскими и русскими иконами следует искать в существовании общего, афонского прототипа, примером чего может служить рильская икона Сретение. Отдельные общие черты ее композиции, декора, деталей (изысканный силуэт фигуры Иосифа) сближают эту икону с соответствующими русскими образцами конца XV—XVI вв.[118] В то же время, однако, по ряду иконографических черт рильская икона близка к иконе, написанной на этот же сюжет, из монастыря Пантократора на Афоне, относимой к концу XV века.[119] Малые размеры Рильской иконы являются причиной лиричного, камерного толкования сюжета. Иосиф и Мария приближаются степенно, исполненные благоговения и робости. В покрытых краями мантии руках Иосиф держит двух голубей — „приношение за грех", а Богоматерь изображена с простертыми в порыве благоговения руками. Одинаковостью жестов, тождественным положением фигур персонажей живописец лаконически передает охватившее их чувство. Двумя плавными эллипсовидными складками одежды, образовавшимися при движении фигур, подчеркнута пространственная близость. Замедленные, спокойные жесты придают телам скорее статичность, нежели иллюзию движения (что характерно для большинства афонских икон после конца XVI века).[120]

Икона Сретения близка (в особенности по расположению фигур и архитектурному декору) с изображением Сретения на Синайском триптихе XIV века с церковными праздниками, определенное иконографическое сходство с которым имеет и другая упоминавшаяся уже икона Рильского монастыря — Успение Богоматери.[121] Почти тождественную композицию Успения видим и на трех иконах Греческого института в Венеции, принадлежащих кисти критских мастеров середины XVI века, на одной греческой иконе (Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве) того же времени и в стенной росписи „Успение Богоматери" (1555 г.) в часовне св.Георгия афонского монастыря ап.Павла.[123] Отдельные детали,обогащающие сюжет на перечисленных выше иконах (прилетающие на облаках апостолы, ангелы, возно-

сящие Богоматерь на небеса, ее пояс, протянутый ап. Фоме, и т.п.) не меняют по существу основного решения композиции, во всем следующей подлиннику, созданному в XIV веке. Благодаря подробным иконографическим исследованиям Л. Братислава-Митровича и Н. Окунева[123] уточнено в историческом аспекте появление ряда деталей этой сцены, однако новейшие открытия и публикации икон, в особенности икон монастыря св. Екатерины на Синае, внесли некоторые коррективы. Расположение апостолов, сгрудившихся у одра Богоматери, частично закрывающих один другого, как и централизованная композиция (которые мы видим на упомянутой выше иконе), отражают, в сущности, традицию, восходящую к XI столетию. Увеличивающееся в последнее время число примеров только подтверждает существование исторической преемственности. И поднятая к лицу лева рука апостола Петра (он утирает слезы краем своей одежды), и склонившийся к ногам Богоматери Павел (одной рукой он касается ее ног, а другую прижал к груди, будто старается унять готовый вырваться из души стон), и епископ в белой фелони, простирающий руку к умершей, имеют свои прототипы в предшествующих веках. Даже столь драматичный образ, как стоящий крайним справа апостол, в безмерной скорби уронивший голову на покрытые плащом руки, встречается в более старых памятниках.[124] В рассматриваемую эпоху живописцы все реже обращались к старым подлинникам в целях обогащения иконографической стороны сюжета, чаще они повторяли общеизвестные решения или занимались заимствованием из разных источников, становясь проводниками иконографического, а иногда (как, например, в иконе, о которой шла речь выше) и стилевого эклектизма. Упомянутая рильская икона отличается изяществом, но манера ее исполнения отличается некоторой непоследовательностью, особенно в отношении передачи тканей. Местами их складки мягки, плавны, местами — остры, даны под прямым углом. Общий колорит выдержан в гамме теплых тонов, которой киноварь придает умеренную торжественность. Моделировка лиц контрастным нанесением оживок на выпуклые места в форме небольших белых пятен имеет нечто общее с памятниками поздней Палеологовской эпохи. Тот же прием передачи типа человеческого лица, построения фигуры и ее отношения к другим пространственным объектам встречается у живописца, написавшего икону Богоматери Одигитрии (XVI в.), хранящуюся в Церковном археологическом музее в Софии (инв. № 3272). Это сознательное возвращение к традициям XIV века (наблюдаемое в композиции и живописных приемах вышеупомянутых двух икон Рильского монастыря) уже отмечалось по другим поводам рядом исследователей — М. Хатзидакисом, О. Вульфом, А. Ксингопулосом, В. Джуричем. Как показывают исследования, инициаторами этого возвращения были критские мастера, для которых обращение к искусству времен Палеологов было выражением преклонения всех порабощенных османами христианских народов перед историческим прошлым, полным обаяния.

В некоторых случаях это возвращение к прошлому может быть истолковано и как противопоставление влиянию итальянских моделей, противоречивших догматической сущности христианской эстетики. Однако в Болгарии „возврат" почти всегда выражал сохранение традиций, бережное отношение к „преданиям отцов", по удачному выражение средневекового болгарского писателя Григория Цамблака, или же был отзвуком процессов, возникших на иной основе в соседних балканских странах.

Типичным примером этого может служить икона св. Георгия на троне (ил. 25 и 26). Вот почему ее датировку еще и сейчас относят к XIV веку. Изображение св. Георгия, восседающего на троне, редкость для византийского искусства. В данном случае использование иконографических параллелей весьма затруднительно, так как большинство известных примеров относятся или к очень раннему времени (XI—XII вв.) или же наоборот — к поздней эпохе (XVII в.)[125] Подобное изображение св. Георгия находится в люнете притвора Кремиковской церкви, оно, как и упомянутая выше икона, прославляет святого. Композиция изображения построена по законам симметрии, которая нарушена движением ног, повернутых влево, и уравновешена поднятой вверх правой рукой, в то время как левая вытянута в горизонтальном направлении. Симметрично изображены также прямостоящие меч и копье, ангел, венчающий св. Георгия короной, уравновешиваемый благословляющей рукой, простертой с „неба". Геометрической строгостью отличается передача лица юноши с чистыми красивыми чертами. Классически

соразмерное и идеализированное, оно лишено того холодного совершенства, которое все больше давало себя знать в иконописных образцах, начиная с XVII века.

Колорит иконы „Св. Георгий на троне" в весьма значительной степени препятствует ее превращению в творение равнодушного, отягощенного жизнью художника. На мерцающей позолоте фона красиво выделяются киноварь, белый цвет подушек трона, панталон, темно-зеленый цвет хитона и ярко красный плаща, ниспадающего свободными складками. Совершенное сочетание объемов и цветных пятен подчеркивает основной замысел иконы — торжественное венчание святого венцом мученической славы. Изысканность и благородная соразмерность ее деталей ставят эту икону в ряд наиболее значительных творений своей эпохи.

То же благородство и чувство художественной меры присущи и трем иконам Богоматери, относящимся ко второй половине XVI века: Богородицы Фанеромени (1541 г.), Богородицы Пантовасилиссы (Всецарицы) из Созополя и Богородицы Кехаритомени из села Болгарево Бургасского района (ил. 27, 28, 29 и 30). [126] Все они по размерам относятся к большим иконостасным иконам, а две из них являются выносными (ил. 27, 29 и 30). Как известно, литийные шествия могли совершаться лишь в местах, удаленных от бдительного глаза иноверцев-турок, в монастыре или городе, имевшем сравнительно более независимое положение, какими были города черноморского побережья Несебр и Созополь. В настоящее время наиболее вероятным является предположение, что данные иконы созданы именно в этом районе, где были засвидетельствованы тесные связи с искусством критских мастеров, испытывавшем на себе итальянское влияние, что наблюдается и в рассматриваемых выше иконах.

Икону Богородицы Пантовасилиссы из Созополя (ил. 28) по недавнего времени специалисты относили к XIV веку, по тем же признакам, что и икону св. Георгия на троне. Традиционность позы, тип и строгость лика, высокое мастерство исполнения дают все основания отнести икону к образцам, созданным под воздействием искусства критских мастеров, многие из которых сознательно стремились к точной передаче первоисточников. Наименование „Пантовасилисса" находится в полном соответствии с изображением, для которого живописцем была избрана исключительно импозантная поза Богородицы Одигитрии.

Обе иконы Богородицы Пантовасилиссы и Кехаритомены (ил. 28 и 29) объединяет ярко выраженная монументальность и пластичность изображения. Анализ художественных достоинств иконы Богородицы Кехаритомены в значительной степени затрудняет позднейшие записи, вероятно, относящиеся к концу XVII века, в которых землистая тень овала лица подчеркивает розоватый тон щек. Строгие геометрические складки придают еще большую выразительность этому классическому изображению, в котором уже намечаются тенденции, характерные для искусства следующего столетия.

Значительно больше свободы проявил мастер в изображении восьми сцен богородичного праздничного круга, расположенных на двух боковых поверхностях рамки. Симметрия и ритм — эти два классических начала византийского искусства — нашли здесь свободное и умелое применение, что свидетельствует о высоком мастерстве и прекрасном знании искусства предшествующих веков. Живой, звучный колорит обязан своим необычным характером преимущественно травянисто-зеленым тонам и киновари. Мелкие соразмерные фигурки легко движутся в пространстве, построенном по законам строгой внешней симметрии и внутреннего ритма. Их выразительные жесты и оживленные лица создают иллюзию реальности диалога и события, в котором они участвуют. Эти черты и способ построения объема посредством темной тени, выступающей на красноватых пятнах щек и лба (с нанесенными на них оживками, выделяющими еще резче выпуклые части), сближают эти иконы с изображениями икон „Похвала Богородицы" или „Все пророки" работы критских мастеров середины XVI века (Греческий институт в Венеции).[127] На оборотной стороне иконы — сцена Распятия (ил. 30), той же эпохи и, как видно, того же мастера. Три фигуры продолжают положением своих тел общую линию застывшего мертвого тела Христа, что придает всей композиции особый ритм. Спокойная цветовая гамма, отсутствие жизнерадостного красного тона (за исключением струйки крови) передают возвышенное спокойствие трагической кончины Бого-человека.

Если сравнить центральные изображения трех указанных икон, то наиболее высокими

качествами обладает изображение Богородицы Фанеромени (ил. 27). Изображением головы Богоматери, нежно склоненной к младенцу, которого она обнимает обеими руками, внутренней углубленностью и умиротворением, мягкостью живописного воспроизведения, достигаемого неуловимыми переходами охры, иконописец приближается к наиболее выдающимся предшественникам — мастерам эпохи Палеологов. В изображениях пророков, евангелистов и апостолов на боковых полях рамки лиричность и спокойная сдержанность, мягкая пластичность мазка уступают место большей живости, вплоть до элементов реализма, притом в размерах, допускающих предположение, что работа выполнялась двумя мастерами. Изображенные на иконе пророки, евангелисты и апостолы, отличающиеся между собой типом выразительных лиц, позами, цветом одежды, испещренной складками, — живые люди. Плод искусства, приближенного к действительности, однако преломленного через призму античности.

Общим признаком, характерным для икон причерноморских городов, является многообразие эпитетов изображений Богоматери — Фанеромена, Кехаритомена, Панимнитос, Ипсолитера, Пантовасилисса и т. п. Происхождение этих эпитетов может быть объяснено тем, что данные иконы были копиями известных образцов — предположение, в наибольшей мере допустимое относительно иконы Богородицы Фанеромены, которой посвящены храмы в Никозии (на Кипре), в Занте и в других местах, [128] а храм Богородицы Кехаритомены, как известно, существовал в Константинополе. [129] Изображение Богоматери того же наименования встречаем и на другой иконе из Несебра (XVI в.), описание которой будет дано ниже (ил. 32).

Изучение икон Причерноморья ставит перед нами и некоторые более широкие и существенные проблемы культурного исторического характера. Важно установить роль черноморских городов Созополя и Несебра (Месемврии) в качестве культурных и религиозных центров в эпоху разобщенной духовной жизни страны, их связь с греческими островами,ib частности с Кипром и Критом, и торговые сношения с Европой — по преимуществу с итальянскими городами. Проследить подражание старым образцам, а в области манеры письма — приемам XIV века, которое нашло яркое отражение в творчестве живописцев художественных мастерских этих городов. Впрочем, эти вопросы — тема отдельного исследования.

В более сохранном виде дошло до нашего времени собрание икон Несебра, остающееся пока самым многочисленным. Согласно мнению некоторых исследователей, город добровольно сдался на милость победителей — турок при условии, что не будут разрушены храмы города. [130] Это мнение косвенно подтверждается сравнительно хорошим состоянием значительной части церквей Несебра и большим количеством сохранившихся в них икон. Видимо, город пользовался известным благорасположением завоевателей, о чем можно судить и по тому, что он не утратил значения административного и церковного центра, — чего нельзя сказать о других городах страны. Несмотря на это, город, однако, не смог достичь уровня своего предыдущего расцвета, причиною чего был общий упадок страны. Многие данные, взятые преимущественно из турецких архивов,говорят о сравнительно оживленной торговле, которая велась в Несебре местными и приезжими купцами.[131] Из других документов узнаем, что пристань Несебра служила местом отправления морем значительной части древесины в Константинополь.[132] Торговое сословие города быстро приспособилось к новым условиям и продолжало поддерживать торговые связи с венецианцами и генуэзцами.

После падения Константинополя Несебр по ряду причин становится притягательным центром для византийской знати, о чем можно судить по значительно возросшему в сороковых годах XV века числу представителей знатных византийских родов — Палеологов, Кантакузинов и др.[133] Свидетельством этого служит надгробная плита Матаисы Кантакузиной Палеолог, умершей в 1441 году, а также дарственная надпись с упоминанием фамилии Кантакузинов на одной несебрской иконе 1493 года и на царских вратах церкви св. Феодора.[134]

Богатая и образованная верхушка городского населения, отличавшаяся изысканным вкусом и высокой культурой, предъявляла большие требования к создаваемым на ее средства произведениям искусства. Она питала слабость к искусству критских мастеров, стремившихся возродить древние каноны и продолжавших традицию XIV века. Связи этой болгаро-греческой городской аристократии с итальянскими городами Венецией и Генуей облегчали пути проникнове-

ния в Несебр критских образцов, влияние которых осязательно сказалось на местных иконах. Эти два фактора — наличие богатой, образованной прослойки и воздействие традиций и приемов критской иконописной школы — явились решающим в формировании облика искусства, создававшегося в Несебре в эпоху османского ига. Несомненно, важную роль играли и другие условия, без воздействия которых трудно можно было бы объяснить разнообразие, присущее дошедшим до нас иконам Несебра.

Недостаточно изученная церковная живопись Несебра пока еще не в состоянии дать нам убедительных доказательств связей мастеров стенной живописи с иконописцами этой эпохи, однако факт существования в городе мастерских живописи с высоким для своего времени профессиональным уровнем является бесспорным.

Икона Богородицы Кехаритомены (ил. 32, 33 и 34), центральное изображение которой, как и большинство икон Несебра, было переписано в XVIII веке, является одним из наиболее ранних образцов местного иконографического искусства.

Изысканные, одухотворенные лица пророков на боковых полях рамки (ил. 33, 34) — единственные дошедшие до нас изображения подлинника, — свидетельствуют о тонком вкусе и высокой культуре писавшего их мастера. Он сумел придать их утонченным ликам индивидуальность при помощи чуть заметных изменений, касающихся выражения лиц, освещения или формы волос. Они написаны скупыми мазками на темно-охровой основе, заполняющей весь контур лица, лишь на наиболее выпуклых местах имеются легкие оживки, благодаря чему создается впечатление, что лица пророков освещены естественным источником света. По технике выполнения и стилю эту икону спокойно можно причислить к наиболее выдающимся образцам XIV века.[135]

В настоящее время трудно определить, для иконостасов каких церквей предназначались дошедшие до нас иконы. Возможно, что иконы, написанные после 1607 года, образовывали иконостасный ярус церкви св. Спаса (Вознесения), покрытой росписями в 1609 году, о чем свидетельствует надпись: „иждивением пречестного и преблагородного начальника господина Хеотоки Кападука на пользу и душевное спасение его собственной души и на утешение благочестивым и христолюбивым иждивителям мужам и женам".[136] Другая часть икон, по-видимому, принадлежала церкви св. Иоанна Алитургита, по археологическим данным восстановленной и действовавшей в XVI и XVII вв., а также возобновленной и расписанной в 1599 году церкви Новой митрополии св. Стефана. [137] Преобладающее количество икон — предмет нашего последующего рассмотрения — дают возможность получить впечатление о деятельности одной из мастерских, пользовавшейся наибольшей известностью не только в Несебре, но и во всей стране. Несмотря на ясно выраженную в этих иконах индивидуальную манеру письма, их общие признаки свидетельствуют о принадлежности живописной школе, обладающей прочной стилевой традицией.

Одни из них — Деисус, Богородица Панимнитос, Христос Великий архиерей (ил. 35, 36, 37, 38) — можно рассматривать как произведения одного мастера, обладавшего тонким пониманием красоты человеческого лица, которая в иконе Богоматери из Деисуса (ил. 35) приближается к классическому идеалу. Фигуры на его иконах отличаются изысканностью, которая проявляется в плавных, спокойных жестах руки, легком наклоне голов, они замыкают круг общей композиции, смысловой и логический центр которой занимает величественная фигура Христа в одеянии великого архиерея (отсюда и название иконы). Эта композиция Деисуса, широко распространенная в XIV—XV вв., возможно, достигла вершины своего развития в высоких образцах иконописного искусства, вдохновляемого мастерством критских мастеров. Это воздействие в большей или меньшей мере сказалось как в передаче блеска тканей и пробелке складок, все еще сохраняющих былой намек на пластичность, так и в передаче прозрачности материи, достигнутой умелым наложением просвечивающей белой краски.[138]

Эта близость дает себя знать прежде всего всего в типе изображаемого лица. Характерным является случай со сходством двух несебрских икон „Христос на престоле" и „Христос Пантократор" (первая (ил. 39) написана примерно в 1603 г., вторая — (ил. 40) — в 1607 г.) и иконы того

же наименования Эммануила Тзанеса, хранящейся в Музее византийского искусства в Афинах.[139]

Монументальность в сочетании с известной каллиграфичностью начинает улавливаться как в трактовке изображений, так и в передаче объемов. На иконе Христа Пантократора (с дарственной надписью 1607 г., ил. 40) изображение Христа продолжает сохранять царственность, диктуемую догматическим содержанием иконы, однако в пластичной выразительности образа заметна перемена. Изображение подчинено подчеркнутой геометрической строгости. Сдержанный и приглаженный мазок придает идеально точным, однако стилизованным чертам лица отвлеченность, говорящую о стремлении к абстрактности. Гибкость и пластичность в изображении ткани уступают место стилизованным угловатым складкам, придающим одежде нематериальный характер. На иконе „Христос на престоле" (1603 г., ил. 39) особенно зримо заметна эта перемена: складки исходят из одной точки, подобно пучкам лучей, образуя местами водопады света. Достигнутая путем плоскостной трактовки объемов монументальность, абстрактность и геометрическая строгость, утратившие логическую связь с движением фигуры складки одежды, являются характерными чертами несебрских икон конца XVI — первых десятилетий XVII века.

Лица изображаемых даны в манере, характерной для этой группы икон, которые отличаются от икон, создаваемых в то же время в остальных частях Болгарии. Широкая оливково-охровая тень овала и спокойная розовая поверхность щек и лба являются основными тонами, создающими объем лица. На верхних веках протянуты по две розовые параллельные черты, губы и кончик носа окрашены в темно-розовый тон, что, однако, не нарушает строгого спокойствия лица.

Элементы этого стиля обнаруживаются и на других иконах той же группы „Христос Пантократор" (ил. 41), „Св. Николай с предстоящими", „Богородица Ипсолитера"[139] и др., что свидетельствует об их принадлежности кисти мастеров с весьма близкой манерой письма.

Коренным образом отличаются от них две несебрские иконы — Христа Пантократора (ил. 47) и св. Георгия (ил. 46). Отсутствие близких или более далеких соответствий в болгарской живописи наводит на мысль, что эти иконы либо откуда-нибудь привезены, либо принадлежат кисти странствующих мастеров, удовлетворяющих вкусы заказчиков из среды разнородного по составу населения города.

Другим культурным центром, который мог соперничать с Несебром, являлся Мелник (Юго-Западная Болгария), характер религиозного искусства которого обусловливался торговыми связями с Кипром и через его посредство — с итальянскими республиками. Не исключена, однако, возможность опосредствованного влияния критских мастеров, проникавшего через Афон, что может быть прослежено и в ряде других областей Болгарии (типичным .примером этого являются росписи трапезной и притвора храма Богородицы в Бачковском монастыре 1643 г.). Искусство, создававшееся в Мелнике вплоть до XVIII века, проявляло тяготение к позднее из антийским образцам XVI века, в некоторых случаях изменившимся до неузнаваемости под воздействием новых веяний, нахлынувших с Запада. Наиболее характерны в этом отношении праздничные иконы главного иконостаса храма Роженского монастыря (близ Мелника) конца XVII — начала XV111 столетий. Возвращение к прошлому и использование новых иконографических образцов или элементов западного происхождения является основным признаком станковой и монументальной религиозной живописи города и его окрестностей.

Произведения болгарского искусства, которые не испытывали на себе влияния культурных традиций черноморского побережья или греческих островов, носили совершенно иной характер. В них отчетливо чувствовалось, с одной стороны, влияние крупного монашеского центра — Афона, а с другой стороны, народного начала. Одно из направлений этого искусства, хотя и не отличавшееся столь высокими художественными достоинствами, как произведения указанных выше центров, достигло, однако, известного уровня, его образцы отличаются от чисто народного стиля. Произведениями этого направления можно считать тырновские иконы св. Георгия (ил. 52), Христа Пантократора, Богородицы Одигитрии, св. Димитрия (ил. 53), стенные росписи церквей Тырново и Арбанаси XVII—XV111 вв. В них определенно чувствуется афонское влия-

ние (церкви св. Георгия в Тырново 1616 г.), Рождества Христова (1649 и 1681 гг.), св. Георгия (1710 г.), св. Архангелов (1761 г.) в Арбанаси и др.[140]

Другое направление, обзору памятников которого мы уделим больше места, выражало более непосредственно исторические чаяния болгарского народа. Однако оба направления обнаруживают, хотя и в разной степени новые веяния, присущие значительной части балканской живописи в особенности в XVII веке. Эти веяния нашли выражение в отвлеченности, абстрактности изображения, что в условиях чужеземного ига было естественной реакцией и вело к мистицизму. Более темная карнация ликов при резком освещении создавала драматический эффект. Констраст между затененными поверхностями лица (обычно выдерживаемого в темных тонах) и просветленной высокой поверхностью (в форме равномерного широкого пятна) иногда столь резок, что нарушает представление о целостности плоти. Мастерам, не лишенным таланта, удавалось вложить в этот технический прием определенную эмоциональность, о чем свидетельствуют иконы „Собор архангелов Михаила и Гавриила" (ил. 54) и „Архангел Михаил" (ил. 55), созданные в конце XVI или первой половине XVII века. Однако под рукой посредственного мастера этот новый прием зачастую превращался в мертвую схему, лица святых казались составленными из двух черно-белых половин,как, например,на иконе Христа Пантократора из села Болгарево Бургасского района (ил. 56).

Эта тенденция, сказавшаяся наиболее рано в росписи церкви близ села Вуково (1598 г.)[141], не была связана с каким-либо определенным центром. Возможно, что она пришла с Афона, однако тот факт, что она проявляется и в иконах соседних балканских стран, говорит о ее распространенности в пределах многонациональной османской империи.[142]

Мы не в состоянии перечислить всех примеров, где налицо это новое освещение лица, но широкое распространение этого приема в Греции, Румынии, Сербии, Македонии, Боснии и Герцеговине доказывает наличие общей основы. Не исключено, однако, что мы имеем дело с неумелым подражанием старым образцам в духе обычного для этого времени обращения к отдельным тенденциям искусства XIV века, причем это опасное, получившее широкое распространение явление угрожало превращению иконы в бездушное, абстрактное произведение — рупор определенной богословской идеи. Даже такая икона, как „Апостолы Петр и Павел" (1684 г., ил. 57), явно принадлежащая кисти талантливого мастера, не лишена этого недостатка.

Наряду с этими увлечениями в иконописании развивались и другие тенденции, имевшие прочную жизненную основу и оставившие после себя прочный след. Речь идет о декоративном начале в живописи, также порожденном мистическим стремлением к абстракности изображения, что привело к стилизации и обобщению пластического языка иконы. Однако декоративность икон, вызванная к жизни усиливавшимся мистицизмом, пройдя сложный и противоречивый путь художественного осмысления под воздействием фактора „народность", постепенно превратилась в отрицание мистического начала. Эти тенденции проявились особенно ярко в конце XVI и на всем протяжении XVII веков — периода народных восстаний: первого Тырновского (1598 г.), второго Тырновского (1686 г.), Чипровского (1688 г.) и др. Возникновение и широкое развитие повстанческого, „гайдукского" движения также совпадает с периодом утверждения народного, национального начала в болгарском искусстве, что вполне естественно. Исчезновение художественных мастерских, бывших средоточиями и очагами официального искусства, вызвало к жизни подавляемые до того времени тенденции к декоративности, сопутствовавшие нашему искусству с самого начала его возникновения в творчестве мастеров-самоучек. Икона продолжала оставаться предметом культа. Однако как у мастера, так и у заказчика наблюдалось сильное желание к ее украшению, стимулом чего была потребность изъявления эстетического вкуса.

Иконы церкви св. Николая во Враце с изображениями Иоанна Предтечи (1604 г., ил. 60), Христа Пантократора (1699 г., ил. 61), Богородицы Одигитрии (1695 г.) и св. Николая (1695—1699 гг.)[143] свидетельствуют о возникновение в иконописи XVII века новых явлений, причем усиление декоративности шло двумя путями: по линии подчеркнутой стилизации формы и по линии использования пластичного орнамента. Первоначально украшение иконы было весьма скромным — ковчежец окаймлялся шнуровым орнаментом. Однако эффект был настолько

велик, что орнамент почти полностью вытеснял старую выпуклую рамку. Иногда орнаментовка была весьма скромной и состояла из двух розетт высокого рельефа, что нашло отражение в иконах начала XV111 века иконостаса церкви Этропольского монастыря св. Троицы, именуемого Варовитец, важного очага просвещения XVI—XV111 вв. (ил. 67, 68).

Более совершенную орнаментовку в виде стилизованных розетт, напоминающих цветки шестилистной ромашки с веточками, образующими подобие капители, встречаем в иконах церкви св. Димитрия близ села Бобошево, вероятно, конца XVII или начала XV111 вв. (ил. 69). Гораздо сложнее украшение иконы Богоматери на престоле (1653 г.) Белчинской церкви близ Самокова (ил. 66), отличающееся удивительной пластичностью элементов, которая достигается за счет темно-синего тона основы. Игрой света и тени на ее покрытых позолотой частях мастер добился неподозреваемого эффекта.

Новое декоративное предназначение имело украшение царских дверей иконостаса Погановского монастыря (ил. 63), с дарственной надписью, в которой упоминается год его сооружения (1620), низкого фронтона над праздничными иконами.[144] Это украшение имело конструктивное предназначение при оформлении отдельных декоративных плоскостей. Здесь мы видим и новый декоративный элемент — виноградную кисть с листом лозы, мотив, часто встречавшийся еще на античных стеллах и занявший впоследствии определенное место в христианской символике.

Так постепенно весьма простой вначале орнамент обогащался изображениями элементов, заимствованных из растительного мира — плетениц из ветвей виноградной лозы, цветущих ромашек и готовых распуститься бутонов. Стилизованные или свободно претворенные воображением художника, они участвуют в создании сложной архитектоники иконы. Подобное украшение, состоящее из сплетающихся веток с дубовыми листьями, занимает уже почти одну треть всей изобразительной плоскости икон попа Николы из Тетевена (1703 г., ил. 70, 71).

В этих иконах украшения помещались и на самом поле, эта особенность характерна для написанной почти на столетие раньше иконы св. Димитрия из Велико-Тырново (1617 г., ил. 73). Декоративный мотив обеих икон почти одинаков — многолепестковые чашечки цветов в виде широких пальметт со сплетенными стеблями, стилизованные тюльпаны и другие элементы, столь часто встречающиеся в орнаментировке металлических сосудов, употребляемых турецким населением. Декор наносился путем врезывания пунцоном узора в основу иконы, что также напоминает технику, применяемую при обработке металла. Появление в орнаментировке икон элементов восточного происхождения вполне объяснимо, оно является результатом длительного сожительства болгар с носителями данной культуры. Подобное влияние можно обнаружить и в некоторых второстепенных деталях — в орнаменте, в арках с заостренной верхушкой, в преобладании зеленых и красных тонов, сочетании синего цвета и позолоты, в изображении фесок на головах некоторых отрицательных персонажей и т.д.[145]

Восточный характер носят и лики указанных выше тетевенских икон (ил. 70, 71). Монголоидный тип мясистого лица с небольшими глазами над опухшими скулами, нашедший впервые место на иконах XVII века из Врацы, здесь представлен во всей своей грубой реалистичности, слегка смягченной стилизацией. Но в то время как одна половина икон испытывает на себе влияние Востока, остальная их часть подчинена воздействию барокко, которое особенно сказывается в замысловатых формах трона. Этот своеобразный эклектизм, наблюдающийся в стиле икон болгарских живописцев, с одной стороны, свидетельствует о творческом бессилии, а с другой, говорит о свободном обращении иконописцев с известными им образцами. Элементы барокко как правило находят применение в изображении тронов, в декорировке фона иконы и тканей, а также в передаче складок одежды (ил. 72). Появление этих элементов в хронологических рамках рассматриваемого периода более или менее эпизодично, однако они неуклонно росли, чтобы стать одной из характерных черт стиля живописцев эпохи болгарского Возрождения, в особенности мастеров Самоковской и Банской школ. Своеобразие тетевенских икон еще раз ставит вопрос о путях проникновения барокко в Болгарию, который пока все еще остается открытым.[146]

Исходя из датировки рассмотренных нами образцов, обогащение элементами и развитие декора болгарской иконы нельзя связывать с определенными хронологическими этапами.

Декорировка болгарской иконы становится все более сложной не по мере течения времени, а в зависимости от творческого воображения, возможностей и вкусов отдельных мастеров. Ее широкое распространение становится типичным признаком болгарского искусства в XVII веке и в первые десятилетия XVIII столетия. По оригинальности и своеобразию декора болгарские иконы можно локализовать в нескольких значительных центрах: София и прилегающие к ней области, Враца, Велико-Тырново и ряд других менее значительных.

Сохранившиеся образцы свидетельствуют, однако, о широком географическом распространении декора иконы (ее рамки и фона), это явление характерно не только для Болгарии, но в той или иной форме свойственно иконам Чехословакии, Румынии, Югославии и Греции.[147]

Другая группа икон XVII века свидетельствует о возникновении новых форм декоративности. Она внедряется в область иконописания, сравнительно наиболее неограниченную догмой — в ее колорит, где преобладает подчеркнутая высветленность тонов, отличающихся своей основной чистотой, их наложение широкими, плоскими пятнами. Складки тканей как правило не отделаны в полутонах, а лишь графически очерчены. Эта плоскостность изображения наряду с чистотой тонов и подчеркнутой контурностью иногда придает иконе вид иллюминованного рисунка. Светлый колорит икон Присовского монастыря (близ Тырново), образующих внушительную группу, правда, разрозненную, попавшую в собрания Национальной художественной галереи в Софии, Церковно-археологического музея, Окружного музея в Велико-Тырново и др., придает им необычную для иконы праздничность. В исполнении этих икон обнаруживаются весьма одинаковые приемы письма, объясняемые их принадлежностью иконописной мастерской, существовавшей во второй половине XVII века в монастыре близ села Присово Велико-Тырновского округа. Кисти изографов этой мастерской, вероятно, принадлежали иконы „Чудо Георгия о змие" (1684 г., ил. 78), „Три святителя" (ил. 77), „Богоматерь на троне" и „Деисус" (1685 г.)[148], а также ряд других икон. Колорит икон праздничного круга: „Вход в Иерусалим", „Воскрешение Лазаря", „Уверение апостола Фомы" и др. (ил. 75, 76) высветлен посредством примеси белого тона к розовому и синему, что придает ему пастельный оттенок. Применение этих тонов в передаче тканей и архитектурных деталей придает иконе своеобразное великолепие, подчеркивает связь между персонажем иконы и средой, объединенных чисто живописным способом. По существу иконы так называемой Присовской школы принадлежат кисти мастеров-самоучек, умеющих неподдельно радоваться красоте тонов. Неуклюжие фигуры, большие головы, тяжелые руки и ноги персонажей этих икон подчеркивают слабое владение приемами иконописного мастерства. Общие признаки этих икон, однако, не сводятся только к характерному колориту, в основе которого лежат чистые тона. Главным, объединяющим началом является особый тип лица персонажей, которое переходит из иконы в икону с незначительными изменениями. Прототип его восходит к лику попа Добрейшо из одноименного евангелия и даже к более глубокой древности[149]. Большая голова, широкий лоб, четко проступающие мускулы лица, которое под рукой мастера-самоучки превратилось в сморщенное и страдальческое, большой трагический рот, кажущийся полуоткрытым благодаря пролегающей между губами плотной темной линии — таковы характерные черты примитива, поражающего живостью и непосредственностью.

Подобное пристрастие к чистой тональной гамме, к укороченным человеческим фигурам с большими головами и выразительными лицами, любовь к занимательной детали и в первую очередь повышенная выразительность, экспрессивность изображений характерны для памятников народного искусства вообще. Эти черты являются общими для икон-примитивов всех балканских стран.

Как мы убедились на примере самых ранних образцов, экспрессия является специфической чертой болгарской иконы и даже признаком, характеризующим ее этническую принадлежность, в особенности начиная с XVII века. Как правило, эта экспрессивность внешне выявляет себя в формах наивного примитивного искусства, часто, однако, изумляя глубоким смыслом точно найденного жеста или выражения, раскрывающих эмоциональный мир, все еще остающийся для нас необъяснимым.

В странно наивных фигурах небольшой иконы „Оплакивание Христа" из села Болгарево

(вторая половина XVII века,ил. 79)[150] живописцем воплощено в весьма волнующей форме глубокое человеческое переживание. Отчаяние объединило близких Христа, изливающих свое горе по нем в последнем „надгробном плаче". В центре композиции странно плоское,ставшее как бы бесплотным в смерти тело „Христа", в безжизненно опущенных руках которого выражен Конец. Психологический центр иконы, однако, находится в стороне, и к нему устремлены все остальные фигуры, чем достигается напряженность всей композиции, полной движения. Лицо старца Иосифа искажено скорбью, неестественно сгорбился Иоанн, пальцы рук Марии Магдалины судорожно сжаты. Чувство скорби достигло своего апогея в воздетых руках крайней слева женщины — этот жест полон трагической безысходности: упование можно найти только на небесах. Этому человеческому отчаянию противопоставлена умиротворенная скорбь Богоматери, приникшей к лицу Христа. Средневековый живописец потрясен неизмеримостью материнского страдания. Он лишает религиозный сюжет божественной сути и, низводя его на землю, воплощает в нем человеческую будничную трагедию. Не случайно упрощен пейзаж, а внизу виден обобщенный силуэт скал. Низкая черта горизонта с почти отсутствующим небом, низкий крест, как символ искупления, необычная форма иконы в виде вытянутого прямоугольника с широким основанием, требующая горизонтального решения общей композиции, — все это приемы, к которым прибег живописец в целях большей силы воздействия иконы. Он изображает головы несоразмерно большими, чтобы легче было выразить человеческое страдание. То же предназначение в образном языке художника имеют и руки, их жесты заменяют слова. В общем печальном „полиелее" принимает участие и колорит, отличающийся драматическим контрастом красного и синего тонов, ритмично повторяющихся в направлении смыслового центра и сгущающего атмосферу страдания.

Усиление экспрессии и чувства декоративности в болгарских иконах в сущности представляет собой возобновление старой традиции, веками жившей в народном сознании. И в годы упадка иконописного стиля вследствие искусственного сохранения принципов, терявших силу под ударами своих собственных законов, народное влияние придает иконе неповторимую жизненность, питавшую ее в течение ряда десятилетий. Процессы, наблюдаемые в болгарском иконописании, имеют близкие соответствия в иконописи Сербии и Македонии, а до известной степени и Греции, что ясно говорит об их общебалканской основе.

Под воздействием этих чисто народных тенденций, которые воскресили рассматриваемый период с новой силой, эстетический критерий все более менялся. Этот процесс ощутимо заявлял о себе и в литературе той эпохи, в которой наряду с произведениями житийного жанра получили развитие и так называемые „дамаскины" — сборники религиозно-нравственного характера, легко доступные читателю благодаря разговорному языку, которым они были написаны.[151] Подобное сближение литературного языка с народным и постепенное преобладание разговорного языка в творчестве писателей, порвавших с античной традицией, наблюдалось в Греции и на островах греческого архипелага с конца XVI столетия.[152] Последствием усиления национального характера искусства этого периода явилось широкое внедрение в церковную живопись житийного жанра. Житийные эпизоды, нередко имевшие своей основой апокрифические сказания, давали больший простор творческим возможностям живописца, вносившего в изображение этих сцен ряд реалистических деталей или жизненно правдивых ситуаций, бывших лишь элементами в условном языке иконописца. В живописном искусстве Балкан житийная икона воспроизводилась по одним и тем же принципам оформлениям ее различия сводились преимущественно к деталям. Обычно центральное место занимала фигура святого, изображаемого стоящим или сидящим, во весь рост или до пояса. На двух или всех четырех сторонах рамки помещались сцены из его жития. Интересным образцом иконы, написанной с соблюдением перечисленных выше канонов, является икона „Чудо Георгия о змие" с житием, созданная в 1684 г. живописцем Иоанном села Чевиндол Великотырновского округа (ил. 78). В связи с этим следует отметить наличие в Болгарии большого числа икон с изображением этого святого, что говорит о широком распространении его культа.[153] Чаще всего св. Георгий изображается сидящим на коне: болгарский народ оказывал явное предпочтение конным изображениям святых, что имело глубокие предпосылки в его быте. Иконография этого из-

ображения святого имеет долгую историю, но его появление обычно связывается с известным житийным „чудом" — избавлением царской дочери от змея. Таков сюжет и рассматриваемой тырновской иконы, наибольший интерес в которой представляет житие святого, изображенное в клеймах и включающее некоторые апокрифические элементы жития, например, оживление вола крестьянина Гликерия и др.

Очень часто за спиной сидящего на коне святого помещается отрок с сосудом особой формы, напоминающим турецкий металлический кувшин для умывания и омовения („ибрик"). Это — иллюстрация известного, но не получившего особого распространение „чуда" святого: спасение сына Льва Пафлагонянина — Георгия, взятого в плен болгарами. Этот рассказ весьма сходен по своей агиографической схеме с двумя другими „чудесами", приписываемыми святому: освобождением юноши, попавшего в плен к сарацинам (арабам) в Сирии, и юноши с острова Минилини,плененного критскими корсарами.Как показали исследования, рассказ о „чуде", происшедшем с сыном Льва Пафлагонянина, относится к событию болгарской истории первой четверти X века и связан с известной битвой на реке Ахелой (близ города Анхиало) в 917 г. В ней, по словам жития, принял участие и сын Льва Пафлагонянина, который попал в плен к болгарам, но был пощажен за свою красоту и отдан в слуги. Однажды, в праздник св. Георгия (23 апреля), юноша, который нес сосуд (Kouxoofxiov) с теплой водой, был внезапно схвачен чудесным всадником и возвращен в родительский дом.[154] Вне всякого сомнения, историческая и даже литературная основа этого изображения была забыта, и оно повторялось иконописцами механически. Аналогичный случай представляет и изображение св. Димитрия, пронзающего копьем царя Калояна (ил. 73) — иллюстрация известной легенды, рассказывающей о том, как Димитрий пронзил копьем Калояна, дерзнувшего напасть на покровительствуемый святым город Солунь.[155] Эта легенда, упорно распространявшаяся греками после смерти Калояна и внушаемая ими верующим в продолжение столетий, утратила силу своей исторической иллюзии в годы османского ига. Обычно в лице святых-воинов народ видел своих покровителей и защитников от завоевателей турок. Вот почему весьма правдоподобно видеть в изображениях святых, умертвляющих своих врагов в виде людей или животных, — воплощение народного отомщения. Вероятно, не случайно, в притворе церкви Кремиковского монастыря мучитель св. Георгия, одетый в римские доспехи, изображен с турецкой чалмой на голове.[156]

Судя по сохранившимся памятникам живописи, XVII век и в особенности вторая его половина были исключительно продуктивным периодом в творчестве болгарских изографов. Сложный комплекс причин этого явления политического, социального и культурного характера подлежит дальнейшему выяснению. Именно в эту пору заявляют о себе такие центры иконописания как Мелник, Враца, Арбанаси, София и др., экономический расцвет которых под воздействием ряда различных факторов благоприятно отразился на количестве и качестве создававшихся в них художественных произведений. Значительный подъем, наблюдаемый в церковном строительстве по сравнению с двумя предыдущими столетиями, свидетельствует о глубоких общественно-политических переменах.[157] Именно эти перемены подготавливают процессы, наступившие в XV1I1 веке, вторая половина которого знаменует собою начало так называемого болгарского Возрождения. Количественный рост числа памятников церковного искусства наглядно подтверждает потребность в увеличении церквей, отражавшую степень благосостояния торгово-ремесленного сословия. О материальном положении последнего свидетельствуют не только документы, но и многочисленные дарственные надписи.[158]

XVII век внес существенные изменения в иконописание, общебалканская основа и специфические национальные особенности которого должны стать предметом дальнейшего тщательного исследования.

В первой половине XV111 века иконопись не претерпела существенных изменений. В ней уживаются и существуют параллельно весьма различные, а иногда даже противоположные художественные тенденции. Перейдя в руки невежественных мастеров-ремесленников, искусство иконографии претерпевает явный упадок. Начинается массовое „производство" триптихов-икон для широкого потребления. Эти иконы — диптихи и триптихи, — выполнявшие роль домашних иконостасов, получили широкое распространение в Болгарии конца XVII века. Их

возникновение и распространение искусствоведы раньше связывали с городом Трявна и прилегающими к нему районами, однако огромное количество их и повсеместное распространение говорят о том, что они изготовлялись по всей стране. Их художественные достоинства обычно весьма не высоки. Тем не менее изготовление этих икон является характерным этапом в развитии поздней иконописи в Болгарии (ил. 93).

В некоторых иконах ощущается не всегда успешное стремление к соблюдению традиций. Примером этого может служить икона „Благовещение" Бачковского монастыря, имеющая много общих черт с искусством XVII века. В то же время ее автор явно испытал влияние новых веяний, в частности, в изображении облаков и ангелов наблюдается сходство с тогдашними гравюрами. Такое обращение к прошлому было обречено на неуспех.

Большая часть созданного во второй половине столетия носит на себе печать самобытной трактовки религиозных типов и сюжетов. В иконе нашел утверждение новый типаж — плотная коренастая фигура с большой головой, с маленькими обвисшими ушами и большими черными глазами (ил. 86, 87, 88). Иконописец реагирует на события почти с гротескной остротой. Такой искренностью примитива волнует нас икона „Двунадесятые праздники" Кремиковского монастыря (ил. 85). Неумелый живописец, стремясь придать фигурам драматизм, искривляет их необычайным образом, однако его желание выразить трагедию богочеловека и его близких столь сильно, что не может не тронуть зрителя. Контрастное противопоставление оранжевого и синего, встречающееся очень часто в палитре живописцев этого столетия, придает иконе новую силу воплощенного чувства, подсказанного и наивно написанными широкими лицами с большими черными глазами. По этому новому типу лица, встречающемуся в ряде икон Софийского, Станке-Димитровского, Врачанского и других районов Западной и Северо-Западной Болгарии, мы в состоянии уловить лишь реальные изменения, наступившие в изображении типа, предпочитавшегося в иконописи до того времени. В этом плане весьма интересно сравнить две иконы Богоматери, датируемые 1703 годом, — живописца попа Николы из Тетевена (ил. 71) и иконописца Димитра (ил. 72), уроженца Фракии. Богоматерь на троне попа Николы изображена пожилой женщиной с мясистым лицом и маленькими глазами, ее некрасивость близка к человеческой, в то время как на иконе живописца Димитра она изображена миловидной молодой женщиной, ее красота является земной и в то же время неземной. Златотканая одежда подчеркивает ее достоинство небесной царицы. И несмотря на воспроизведение иконой чисто восточного сюжета, возникшего в малоазиатских провинциях на основе известного гимна-акафиста [159] (со всеми необходимыми символами — кадилом, подсвечником и т.п.), слегка полноватое лицо Богоматери, которое кажется живым, обрамленное изящными кружевами под золотой короной, напоминает итальянские образцы.

Эта ранняя икона некоторыми своими элементами предвещает приход нового мировоззрения, получившего широкое распространение со второй половины XVIII столетия и известного под именем болгарского Возрождения.

Болгарское Возрождение представляет собой процесс, весьма отличавшийся по своему характеру и сути от совершавшегося в Западной Европе приблизительно за четыре столетия до этого процесса, также носившего название Возрождения.

В структуре тогдашнего болгарского общества происходят весьма существенные общественно-политические и хозяйственно-экономические изменения, неминуемо отразившиеся и в области искусства. Мы коснемся этого периода весьма бегло, имея в виду прежде всего возникновение в ее рамках некоторых новых моментов в развитии стиля иконописного искусства, приведших к его упадку. Относящиеся к тому времени иконы постепенно теряли свою специфику, характерную для эпохи средневековья. По этой причине их следует рассматривать самостоятельно как плод новых общественных отношений, особое проявление борьбы двух миропонимании — религиозного и светского.

Включение рынков Турции (и соответственно Болгарии) в европейский рынок после окончания завоевательных войн Турецкой империи с Западной Европой и установления дипломатических отношений с европейскими государствами отразилось на ее экономике. Однако ослабленная сепаратистскими стремлениями восставших феодалов и бунтовщиков, начавшая разлагаться изнутри вследствие своеволия землевладельцев — спахиев и злоупотреблений государственных чиновников, Турецкая империя оказалась не в состоянии выполнять условия заключенных ею торговых договоров в особенности после расширения связей, осуществлявшихся с помощью водных путей через Черное и Эгейское моря и по Дунаю. Инициатива в области торговли постепенно переходит в руки предприимчивых болгарских ремесленников и торговцев, получивших возможность по истечении короткого времени открыть свои конторы в ряде городов Европы. Возникновение промышленности, преимущественно мануфактурной (первая болгарская фабрика была создана в 1834 году) и расширение торговли не только способствовали росту благосостояния городов, но и формированию нового класса общества — буржуазии, ставшей выразителем новых общественно-экономических отношений. Сознавая необходимость просвещения, под влиянием греческой культуры и распространявших эту культуры преуспевающих греческих торговцев, известная часть тогдашнего болгарского общества вступила на путь денационализации. Именно этот факт принудил неизвестного до того времени монаха Хилендарского монастыря Паисия написать исполненную патриотического пафоса „Историю славяно-болгарскую" (1762 г.).

В силу своих классовых интересов именно часть болгарской буржуазии возглавила начавшее зарождаться движение национального возрождения и широкую просветительную деятельность, результатом которой явилось открытие в стране ряда школ и народных библиотек-читален („читалищ"). Положительную роль в общем раскрепощении духа болгарского народа сыграли и два указа султана Хатт-и-шериф (1839 г.) и Хатт-и-хумаюн (1856 г.), предоставлявшие широкие права, а в конечном счете и свободу христианскому вероисповеданию. Последовавшее за этим усиленное строительство церквей почти во всех болгарских городах и многих селах явилось свидетельством высокого национального сознания болгарского народа, покоренного османскими завоевателями.

Типологическое разнообразие икон предшествующих столетий все чаще заменяется устойчивыми программами отдельных школ, где опыт и знания мастеров передавались от поколения к поколению вместе с тайнами иконописного ремесла. Эта семейная преемственность, создавшая целые роды и поколения мастеров-иконописцев, была характерна и для трех наиболее значительных, имеющих широкий территориальный охват иконописных школ эпохи болгарского Возрождения: Тревненской, Самоковской и Банской. Исследования проф. Н. Мавродинова,[160] по мнению которого в Трявне работали два рода иконописцев — Витановы и Захариевы, — были дополнены новыми данными о ряде неизвестных до последнего времени живописцев, принадлежавших к другим родам,[161] манера и приемы письма которых дают, однако, основание причислить их к школе, „единой по своим иконографическим и декоративным принципам, независимо от личной трактовки и чуждых влияний".[162] Самое понятие „школа" уже подразумевает определенный географический район, однако этот критерий, видимо, относится только к возникновению школы, а не к распространению ее изделий. В противном случае в территориальные границы Тревненской школы следовало бы включить обширную область от Дуная на юг, всю Добруджу, черноморские города, пространство от Сливена вплоть до Малко-Тырново и Странджа-Планины, то есть почти половину территории Болгарии. А иконы тревненских мастеров, обнаруженные в Боснии и Герцеговине, росписи и иконы самоковских живописцев в Македонии служат доказательством не только творческой продуктивности и предприимчивости болгарских иконописцев, но и высоких качеств их произведений, полностью удовлетворяющих религиозные и эстетические потребности современников.

В иконах мастеров эпохи болгарского Возрождения, пытавшихся придерживаться старых традиций, новое дает себя знать с неотвратимой силой. Аскетические, далекие от жизни лики изображений заменяются живыми, человеческими лицами, улыбающимися в предчувствии грядущего нового. Интерес к человеку и человеческой личности в обществе, вставшем на путь буржуазного развития, был вполне оправдан и исторически закономерен в эпоху крупных национальных и культурных преобразований. Икона продолжала оставаться, в наиболее общем смысле слова, в плену у старых традиций, веками бережно хранимых живописцем, верным писаным и неписаным законам. Однако наступившая разительная перемена в изображении человека шла по пути приближения к действительности и подчеркивания красоты национального типа. Богоматерь превратилась в миловидную молодую женщину часто неброской красоты (ил. 91, 92), иногда изображенную в национальной болгарской одежде.

Церковная живопись этого периода избегает символики, обобщений, стремится выразить в образах радость мастера по поводу открытий, сделанных им в окружающей его природе, в человеке, видимых им во всем их разнообразии и красоте. Искусство мастера становится „разговорчивым", приближается к занимательному рассказу, содержащему живые детали, заимствованные из жизни. Букеты цветов расцветают на стенах комнат, в декоративных росписях церквей, на одеждах святых. Иллюзия подлинного неба, достигнутая просветлением синего фона, по мере приближения к горизонту переходящего в розовый, изображение архитектурных сооружений, опирающееся на хорошее знание законов линейной перспективы, современные богатые костюмы персонажей, свободно движущихся внутри на открытых пространствах, превращают икону в ее отрицание. Монументальность, лаконизм, глубокая экспрессивность, уходя, унесли с собой то, что составляло сущность и внутреннюю специфику иконы.

Несмотря на то, что морщинистые изможденные лики святых с глубокими тенями под глазами на иконах основоположников Тревненской школы — попа Витана и изографа Симеона — (ил. 96, 95) излучают мистическое чувство, радостное великолепие рассыпанных по их одежде цветов, прозрачный синий цвет неба говорят о том, что перед нами новое мироощущение. Новое мироощущение — признанное или непризнанное — сказалось и на росте чувства собственного достоинства у живописцев, которые все чаще не только ставят внизу икон подписи и обозначают даты, но и отмечают свое месторождение и даже национальную принадлежность. У живописцев возникает новое отношение к ремеслу, которым они владеют. Оно в известном смысле отделяет их от остальных смертных, порождая чувство значительности собственной личности. Рост чувства собственного достоинства — один из важных факторов, способствовавших появле

нию автопортрета. В живописи намечается субъективное отношение художника к объекту, то есть раскрытие внутреннего мира автора, окончательный отказ от анонимности, столь характерной для средневекового искусства.[163]

Все это еще раз доказывает, что церковное искусство, для которого еще в первые столетия османского ига оказались тесными границы чисто религиозных верований, вступало в новую фазу, стремительно приближавшую его к светской живописи.

Возникновение школ иконописания в этот период по своей сути носит общественный характер, оно выполняет определенную культурно-историческую и даже общенациональную миссию. Представители школ активно участвовали в борьбе за национальное освобождение. Факты свидетельствуют, что в дни Апрельского восстания 1876 года тревненская повстанческая „чета" (отряд) состояла преимущественно из резчиков по дереву и живописцев. Она возглавлялась известным тревненским иконописцем Цаню Захариевым, а знаменосцем ее был изограф Симеон Ц. Симеонов.[164] Подобные факты не единичны, однако в целом более существенно то, что мастера тогдашних иконописных школ включаются в общую борьбу за пробуждение национального сознания и свободолюбия болгарского народа своим художественным творчеством, носившим ярко выраженный народный характер.

Наряду с подлинными мастерами своего дела, черпавшими свои познания не только из соответствующих пособий по живописи и иконописных подлинников (эрминий), но и из окружавшей их действительности и искусства Западной Европы, известного некоторым из них в подлинниках, в области иконописи трудились мастера-самоучки. Их творчество завладевает своей непосредственностью, самобытной специфической трактовкой общеизвестных религиозных сюжетов и образов, передаваемых весьма свободно. Иногда они с завидной легкостью добивались большой изобразительной силы не путем объективистски достоверной передачи формы, а посредством ее деформации, с целью большей экспрессивности, интенсивности колорита или свободного очертания контуров (ил. 97, 98, 99, 100).

Во всех столь самобытных творческих почерках, во всем многообразии художественных приемов чувствуется могучая жизненность, которую не сломили тягчайшие условия чужеземного ига. Они отражают миропонимание, которое, несмотря на свой религиозный характер, глубоко уходит жизненными корнями в толщу неисчерпаемых сил народа.

1. К. Вейцман, М. Хадзидакис, Кр. Миятев и Св. Радойчич. Иконы на Балканах, София и Белград, 1966, XCII стр. и 110 репр. (на французском, немецком, русском и английском языках).
2. В. Пандурски. Иконата през Втората българска държава, стр. 323–352. Последнее издание в История на българското изобразително изкуство, стр. 255–268.
3. Братя Шкорпил. Средновековни черкви и гробища в София, стр. 40 – Г. Кацаров и Хр. Танчев. Новооткрита християнска гробница в София, стр. 23–26 – Кр. Миятев. Декоративната живопис на Софийския некропол, стр. 96 – Н. Мавродинов, Гробница от IV в. сл. Хр. в Пловдив, стр. 21 и сл. – В. Иванова. Украса на гробница № 1 стр. 242–249 – Д. Димитров. Стенописите на късноантичната гробница при Силистра, стр. 10–16.
4. A Grabar. La peinture réligieuse en Bulgarie, p. 51-52. A. Clédat. Le monastère et la nécropole de Baouit, p. 22-23, 92-94, pl. LXVI et LXVIII. A. Frolov, L'église rouge de Peruštica, Bull. Byz. I 1946 p. 15 42, II 1950, p. 449 477.
5. В. Антонова. Две раннохристиянски църкви, стр. 52–67, ил. 12, 13. Сходство отмечено с изображениями Христа на троне в монастыре св. Иеремии в Сакаре (см. O. Dalton. Byzantine Art and Archeology, fig. 175) и святых Феодора и Георгия на иконе „Богоматерь на престоле между св. Феодором и св. Георгием" из монастыря св. Екатерины на Синае, VI в., см. К. Вейцман, Ранни икони, ил. 1.
6. История на България, т. 1, Българска академия на науките, София, 1961, стр. 45–63.
7. G. Kažarow, The Tracian Rider, p. 290-296.
8. Д. Дечев. Отговорите на папа Николай V по допитванията на българите, София, 1922, стр. 100–101. Опубликовано также в Извори на българската история (Reponsa Nicolai I papae ad consulta bulgarorum) т. VII. См. также в Извори за българската история, т.VII, Латински извори за българската история, т. II, Българска академия на науките, 1960, стр. 65–125. Цит. пассаж см. на стр. 124.
9. В сочинениях византийского хрониста Феофана (IX в.) имеются сведения о том, что во Фракии существовала целая колония последователей ереси монофистов, которые переселились туда из Сирии в царствование императора Константина V Копронима (в 745 г.). Самое широкое распространение, однако, получила манихео-павликианская ересь, которую принесли с собой колонисты из Сирии и Армении. Сторонники павликианской ереси, имевшие в IX веке свою церковь в Македонии, поддерживали тесные связи со своими собратьями из Малой Азии. Об этих контактах существует свидетельство монаха Петра Сицилиеца, посланного в 869 году императором Василием I в армянский город Тефрику. Факты говорят, что в IX веке имелись последователи евхитской, или мессалийской ереси, разгромленной еще в IV веке. После поражения иконоборчества и восстановления иконопочитания в 843 году бóльшая часть приверженцев этой ереси переселилась в языческую Болгарию, отличавшуюся веротерпимостью. Вот почему некоторые авторы склонны видеть связь между иконоборчеством и богомильством, возникшим на болгарской почве в IX–X вв. Известную часть населения Болгарии составляли евреи – последователи пудейской религии, переселившиеся туда из Салоник, где, как известно, существовала еврейская община. Наряду с иудейством, в Болгарии той эпохи пустила корни также и магометанская религия, которая распространялась скорее всего через рынки. Более подробно см. В. Н. Златарски. История на България, т. I, ч. 2, стр. 57–67, 84–89 и Д. Ангелов, Богомилство в Болгарии, стр. 118–141.
10. Греческий текст и перевод послания митрополита Симеона, Послание патриарха Фотия, стр. 1–138, Извори на българската история VIII. Гръцки извори на българската история IV, 1961, стр. 59–99.
11. Митрополит Симеон. Цит. соч., стр. 27 – Гръцки извори, IV, стр. 60 – В. Н. Златарски, Цит. соч., стр. 93–94.
12. Извори на българската история, т. XI, Гръцки извори, т. VI, стр. 237–238.
13. Раскопки вел Ю. Господинов, который первый сообщил об обнаруженной им иконе. Ю. Господинов. Разкопки в Патлейна, стр. 124–127, табл. XXXIII. Расписная керамика покамест обнаружена в нашей стране только в Преславе, причем в больших количествах. Наряду с богатыми находками в местности Патлейна, такая керамика обнаружена также в Золотой церкви и по соседству с ней, во дворце, в монастыре под Вылкашиной, в местностях Тузлалыка, Аврадака, около южных ворот города и других местах.

Это говорит о том, что расписная керамика играла существенную роль в декоре древнеболгарских культовых, общественных и жилых зданий. Более подробно см. Кр. Миятев, Преславската керамика, 68 стр. – Ив. Акрабова-Жандова, Декоративната керамика, стр. 101–128 – Того же автора, Преславска рисувана керамика, стр. 25–30 с цит. на стр. 30 литературой.

См. также: История на Българското изобразително изкуство, стр. 119–125 с указанной новой литературой по данному вопросу стр. 151–152, прим. 326–344. При рассмотрении плиток с изображениями людей, понятие *икона* употребляется нами условно, так как по существу они не были иконами в их подлинном значении, а представляли собой часть стенного декора храмов. Однако по ним мы не можем судить об образцах икон, которые до нас не дошли, ибо они напоминают иконы не только по ряду формальных признаков, но и по внутреннему содержанию.

14. Более подробно смотри аннотацию к иконе № 1 и цитируемую там литературу.
15. Тотев, Т. Манастирът в Тузлалъка, стр. 76–97.
16. Кр. Миятев. Преславската керамика, стр. 60 и сл. Ив. Жандова, Цит. соч. стр. 29–30.
17. Ст. Станчев, В. Иванова. Надписът на чъргубиля Мостич, стр. 77–78. В надписях на керамических изображениях слово „святой" стоит не в именительном падеже О ΑΓΙΟΣ), а в родительном – ΑΓΙΟΥ, как в рукописях. Это явление можно объяснить влиянием рукописей на стенную и кавалетную живопись. В. Иванова. Цит. соч., стр. 89.
18. A Vaillant. Discours contre les Ariens, III, p. 16.
19. Кр. Миятев. Два поетични фрагмента у Иоан Екзарх като исторически извори, стр. 15.
20. В Житии св. Климента, написанном Феофилактом Охридским, говорится: „... Когда (Климент, прим. авт.) увидел, что этот князь (Борис, прим. авт.) спас всю подвластную ему Болгарию с семью соборными храмами и тем самым как бы зажег своей верой светильник с семью свечами, он тоже пожелал построить в Охриде собственный монастырь". А Милев. Гръцките жития на Климент Охридски, стр. 133–134.
21. В. Мавродинова. Културата на Първата българска държа-

ва, стр. 237–241. То же см. в История на българското изкуство, стр. 63–138.
22. Ив. Дуйчев. Из старата българска книжнина, т. I, стр. 78.
23. Богословье святого Иоанна Дамаскина,стр. 62–63, 21, 31– L. Sadnik, Der Hl. Johannes von Damaskinus, p. XV. S. 291a – 299b; S. 299 b – 305 b.
По данному вопросу см. также Ив. Дуйчев. Йоан Екзарх, стр. 129 – Е. Георгиев, Разцветът на българската литература в IX–X в., стр. 219 и сл.
24. М. Г. Попруженко. Козьма Пресвитер, л. 488–б, 503–а, 504–а, 503–б, 502–б, 504–б.
25. Извори за българската история, т. IX. Гръцки извори за българската история, т.V, стр. 274.
26. Извори на българската история, т. XI. Гръцки извори за българската история, т. VI, 1965, стр. 274. Этот же рассказ встречается и в Хронике Иоанна Зонары, Гръцки извори, т. VII, 1968, стр. 185.
27. Ат. Божков, Миниатюри от Мадридския ръкопис на Скилица, стр. 222, ил. 67.
28. Впервые опубликован И. Срезневским в Древних памятниках русского письма и языка, СПб, 1893, стр. 259–260, а затем Хр. Лопаревым – Чудо святого Георгия о болгарине, СПб, 1894, Памятники древней письменности № 100, См. также И. Иванов, Старобългарски разкази – стр. 213–215 – Ив. Дуйчев, Из старата българска книжнина, т. I, стр. 70–75 – Ив. Снегаров, Неизвестен досега препис, стр. 295–296 – Того же автора, Старобългарският разказ за Чудото на св. Георги с българина като исторически извор, стр. 217–241 – Б. Ангелов, Старославянски текстове, стр. 197–182 и др. Цитируемый ниже пассаж см. Дуйчев, Из старата, стр. 71. См. также Е. Привалова, Художественное решение, стр. 206–221.
29. К. Паскалева. Сцени от житието на св. Георги, стр. 35–36.
30. Братя Шкорпил. Черноморското крайбрежие, стр.108–109.
31. Ст. Станчев и В. Иванова, Надписът на чъргубиля Мостич, стр. 94–96.
32. Епископ Филарет. Жития святых, стр. 57 – Архиепископ Сергий. Полный месяцеслов, т. I, стр. 445, т. II, стр. 349–350 – Хр. Попов, Жития на светиите, стр. 885.
33. Рельефы апостолов Петра и Павла обнаружены П. Сырку во время раскопок Чепинской крепости в 1879 г. П. Сырку, Старинная крепость..., стр. 610. В 1930 г. они были перевезены из бывшего музея Русского археологического общества в Стамбуле в Эрмитаж и ныне хранятся в Эрмитаже, инв. № Ω, 833 и Ω 834. Размеры: высота 66 и 83 см, ширина 34 и 52 см, толщина 7 см. Воспроизводятся по А. Банк, Византийское искусство, илл. 235, 236, стр. 319 и цит. лит.
34. Подробную библиографию по данному вопросу см. у Шанидзе, Грузинский монастырь, стр. 349–351.
35. См. Шанидзе, цит. соч., стр. 320–321. Есть разница между греческим и грузинским текстом – ср. Гръцки извори, VII, стр. 46 и 61. Сведения о иконах с изображениями Христа, Богоматери Влахернсской, Деисуса(?) и Крещения Христа содержатся также в Завещанието на Кали Бакуриани в Гръцки извори, VII, стр. 73.
36. Ив. Акрабова. За „окачените портрети", стр. 5–16;
37. A. Grabar. La peinture, p. 64–65 – Кр. Миятев, Рецензия върху статията на Ив. Жандова, Известия на българския археологически институт XVIII, 1952, стр. 424–427.
38. Вл. Петковић, Спасова цркава у Жичи, стр. 63 – М. Кашанин, Б. Божковић, П. Мијовић, Жича, илл. 126–127.
39. Цит. по П. Ников. Принос към историческото изворознание на България, стр. 18–19.
40. Ив. Дуйчев. Проучвания върху българското средновековие, стр. 48–50 – V. Tapkova-Zaimova, Le culte oecumenique de St. Dèmetrios et la rèvolte des Assènides, Buzantinoslavica V.
41. Ив. Дуйчев. Из старата българска книжниа, стр. 42–43.
42. V. Velkov, Mesambria, p. 24-25
43. Ив. Дуйчев. Из старата българска книжнина, II, стр. 136–139 – Д. Ангелов. Богомилството в България, стр. 500, 508–511 – Ив. Дуйчев. Търново като политически и духовен център, стр. 426–430.
44. См. Златарский, Житие и жизнь, стр. 19. Ср. Радченко. Религиозное и литературное движение, стр. 133 и сл. – Д. Ангелов, цит. съч., стр. 492–495.
45. Ив. Снегаров. Кратка история на съвременните православни църкви, стр. 46; В. Н. Златарски. История на българската държава през средните векове (фототипное издание). Т. III, стр. 380–387.
45′ Kałuzniački, Panegyrischen Literatur, S. 95-98 109-113, Idem, Werke, S. 24, 56-57, 71-72, 113, 179, 181-202, 255-257, 417 Й. Иванов, Български старини, стр. 382–383, 395, 400, 433, 439, 539, 559, 607.
46. В. Н. Златарски. цит. соч., т. III, стр. 83–85, 264–265, 345–347 – Й. Иванов, Български старини из Македония (фототипное издание), стр. 418–433 – В. Димов, Разкопките на Трапезица в Търново, стр. 112–176 – A. Grabar, La peinture réligieuse, p. 112-116 – B. Filov, Geschichte der altbulgarischen Kunst, S. 66 – Ив. Дуйчев, Из старата българска книжнина, т. II, стр. 232 – Н. Мавродинов, Старобългарската живопис, стр. 79–88, 179 –188 – Того же автора, Старобългарското изкуство, стр. 82–101 – Л. Мавродинова, Към въпроса, стр. 85–116, Н. Ангелов – Средновековният град с. 12–13, Кр. Миятев – Царевград Търново, с. 14
47. Ив. Дуйчев. Търново като политически и духовен център.., стр. 426–429.
48. Б. Филов. Миниатюрите на Лондонското евангелие, 56 стр. и 139 табл. – Shivkova, Das Tetraevangeliar, S. 229 Taf. LXIV Ив. Дуйчев. Миниатюрите на Манасиевата летопис, 137 стр. и 69 ил. – В. Н. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века, 267 стр. и XVIII табло. – Джурова, Томичов псалтир, стр. 265–289.
49. Ив. Дуйчев. Болонски псалтир, л. 126 а.
50. В. Н. Златарски. История, т. III, стр. 587–596 – Ив. Дуйчев, Из старата, стр. 38–39:, Мавродинова, Църквата св. Четиридесет мъченици, с. 5–7.
51. A. Grabar, La peinture, p. 103-106.
52. Ibidem, p. 120, 138, 141, etc.
53. А. Протич. Юго-западната школа, стр. 291–342.
54. Ив. Гълъбов. Надписите към Боянските стенописи, стр. 24–25 – Дуйчев, Из старата българска книжнина, т. II, стр. 54–55.
55. А. Грабарь, Нерукотворный Спас Ланского собора, 38 стр. 8 табл. и цит. там литература – Ph. Schweinfurth, Das goldene Evangelienbuch, S. 42-66 – W. Félicetti-Liebenfels, Geschichte der Byz. Ikonenmalerei, S. 48.
56. Sv. Radojčić, Die Serbische Ikonenmalerei, S. 66.
57. Кр. Миятев. Една българска икона във Франция, стр. 32–38.
58. В. Н. Златарски. История, т. III, стр. 206–211.
59. Кр. Миятев, Мозайки от Трапезица, стр. 163–176.
60. J. Strzygowski. Die Kathedrale von Heracleia, S. 23-26 – Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, p. 785. – Н. П. Кондаков, Иконографія Богоматери, т. II, стр. 198–199, илл. 91 – S. Bettini. Appunti per lo studio dei mosaici portatili bizantini, p. 15 – Idem. Atti del. V. Congresso internationale di Studii bizantini, II, Roma, 1940, p. 31-36 – В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, стр. 168–169, табл. 262 – в. Ђурић, Мозаична икона Богородице Одигитрије, стр. 17.
61. A. Grabar. La peinture, p. 251. – Бакалова, Църквата в с. Беренде, ил. 62, 63
62. Н. Мушмов. Монети и печати на българските царе, № 2, 3, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 25, 27, 28, 31, 40, 44, 48, 50, 52, 53, 54, 56, 57, 61, 86, 139, 140, 175, 187, 240, 242, 244, 246, 247 – Т. Герасимов, Първата златна монета на цар Иван Асен II, стр. 361–369.
63. Т. Герасимов. Два славянских моливдовула, стр. 95–97.
64. Н. П. Кондаков. Памятники Христіанского искусства на Аθонѣ табл. XIII.
65. В. Гюзелев. Очерк върху историята на град Несебър, стр. 65–72 и цит. литература.
66. П. Мутафчиев. Към историята на месемврийските манастири, стр. 177–181 – В. Гюзелев, Цит. съч. стр. 65–68.
67. Согласно идентификации, сделанной П. Мутафчиевым, монастырь Богоматери Элеусы находился в северной части города, на морском берегу, а монастырь Христа Акрополита был расположен на мысе в восточной части Месемврийского полуострова; монастырь Богоматери Агиоситисы находился за стенами города в направлении г. Анхиало. Более точно указано местонахождение монастыря св. Власа – он был расположен у одноименного села в 10 км севернее от города – П. Мутафчиев, Цит. соч., стр. 168, 170–175.

68. Надписи впервые были обнародованы Г. С. Раковским, Неколико рѣчи о Асѣню Първому и сина му Асѣню Второму, Белград, 1860, стр. 99–100, а в 1891 г. братьями Шкорпил в сборнике Народни умотворения т. IV, стр. 102–107. См. Ив. Дуйчев, Из стара българска книжнина, т. II стр. 177.

Βασιλεύοντος τοῦ εὐσεβεστάτου μεγάλου
βασιλέ(ω)ς Ἰω(άννου) τοῦ Ἀλεξάνδρου
κ(αί) τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ εὐσεβεστάτου βασιλέ(ως)
Μ(ι)χ(αήλ) τοῦ Ἀσσάνη τόν ἐκ χρυσαργύρου
τοῦτον κατασκευασθέντα κόσμον ἐν ταύτῃ
τῇ πανσεβάστῳ κ(αί) θεία εἰκόνι τῆς Θ(εοτό)κου
ἐξ ἀγάπης φιλοτίμ(ω)ς ἐθέμην.

„В царствование преблагочестивого великого царя Ивана Александра и его сына преблагочестивого царя Михаила Асеня с любовью и ревностно приложил это украшение, изготовленное из золота и серебра, к этой всесвятой и божественной иконе Богоматери."

Ἐν ἔτει SΩN κἀγώ ὁ περιπόθητος κ(αί)
γνήσιος θεῖος τοῦ πανυψηλοτάτου βασιλέως
Ἰω(άννου) Ἀλεξάνδρου ἀνεκαίνισα τ(όν)
πάνσεπτον κ(αί) θεῖον ναόν τῆς ὑπερευλογημένης
δεσποίνης ἡμ(ῶν) (Θ) (εοτό)κου τῆς (Ἐλε)ού(σ)ης.

„В год 6850=1341/2 и я, возлюбленный и родной дядя всевозвышенного царя Ивана Александра, возобновил всечестный и божественный храм преблагословенной владычицы нашей Богоматери Умиление".

В третьей надписи перечисляются подарки, сделанные этим ктитором монастырю – „одно украшенное евангелие, серебряная кадильница, занавеска, ризы, шитые золотом, епитрахиль, шитая жемчугом, дискос, потир, серебряная звездочка, два нарукавника, шитых золотом... 6 ораров и другие предметы из золота и серебра". Ср. Бешевлиев, Три приноса, стр. 294–299.

69. Т. Герасимов. Новооткрит надпис... стр. 253–256.

70. Н. П. Кондаков. Иконографія Богоматери, стр. 50, 150 и сл. – Н. П. Лихачов. Историческое значение итало-греческой иконописи, стр. 150, 168–170 и критика В. Н. Лазаревым этой теории „К вопросу о „греческой маньере"..., стр. 152–200.

71. Кр. Миятев. Към иконографията на Богородица Умиление, стр. 168.

72. Кр. Миятев. Цит. соч. 171–173.

73. И. Иванов. Св. Иван Рилски и неговия манастир, стр. 143–145 – Ив. Дуйчев, Из старата българска книжнина, т. II, стр. 280, За стенописите в кулата вж. Л. Прашков, Новооткритите фрески в Хрельовата кула... стр. 35–40.

74. Voyage du sieur Paul Lucas, p. 246 – Driesch, Historische Nachricht von der Röm. S. 118 – Й. Иванов, Асеновата крепост и Бачковският манастир, стр. 209–211.

75. Шанидзе. Грузинский монастырь, гл. XXIV, стр. 56.

76. Греческий перевод надписи обнародован в - Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καί Ἐθνολογικῆς Ἑατιρείας τῆς Ἑλλάδος III, 1889. 357-358. – Ср. L. Petit, Op. cit., p. XIX – XX. Мы даем перевод по Шанидзе, цит. соч., стр. 358.

77. Н. П. Лихачов. Историческое значение, стр. 136, ил. 314.

78. Ст. Бояджиев. Към въпроса за датировката на двете църкви в Бачковския манастир, стр. 79–101. О свидетельстве патриарха Хрисанта см. L. Petit, цит. съч., стр. XXVI.

79. Й. Иванов. Асеновата крепост и Бачковският манастир, стр. 209–215.

80. T. Gerassimov. L'icône bilaterale de Poganovo p. 279-288, fig 1-7 – A. Grabar. A propos d'une icône byzantine du XIVe siècle, p. 289-304, fig. 1-3 – A. Xyngopoulos, Sur l'icône bilatérale de Poganovo, p. 341-350 – Grabar, Le source, p. 363- 368.

81. T. Gerassimov, Op. cit. p. 284.

82 А. Грабар. Погановският манастир, стр. 172 – Кр. Миятев. Погановският манастир, стр. 23.

83. V. Grumel, La Mosaique du Dieu Sauveur au monastère de «Latome» à Salonique, p. 157 et suiv.

84. A. Grabar. A propos. p. 290–291, 295. Передача текстов отличается от обычных версий. – T. Gerassimov. Op. cit. p. 279 – Ив. Дуйчев в: Св. Босилков, 12 икони от България, стр. 15.

85. A. Grabar. Op. cit. p. 300.

85' Тасић, Споменици Цариградског сликарства, с. 14–15, проводит параллель с рукописью Иоанна Кантакузина, хранящейся в Парижской Национальной библиотеке (Par. gr. 1242 и Par. gr. 541), иконой св. Ильи из Эрмитажа, иконой Распятие Христово из Афин, кипрской иконой Снятие с креста, миниатюрой из Венской рукопоси (Vin. gr. 300) – Божков, За сюжета на билатералната икона от Погановския манастир. с. 2–7.

86. Кр. Миятев. Бронзовый рельеф с изображением Богоматери стр. 39–44 – Н. Мавродинов, Проучвания върху старобългарското изкуство, стр. 364–367.

87. М. Попруженко. Синодик царя Борила, стр. 95. – Ср. Златарский, Житие и жизнь, стр. 26.

88. М. В. Щепкина, Болгарская миниатюра, табл. LXII и LXIII.

89. Л. Стојановић, Стари српски записи и надписи, III № 4944 – Ив. Дуйчев. Из старата българска книжнина, т. II, стр. 176.

90. Подробно см. книгу акад. Ив. Снегарова, Турското владичество, стр. 241 – Тодоров. Положението на българския народ под турско робство, стр. 464. – Петров, Асимилаторската политика стр. 427 – П. Петров. По следите на насилието, стр. 581.

91. Ст. Захариев. Географско-историко статистическо описание на Татар-Пазарджишката кааза, стр. 67–68. – Ив. Снегаров, Турското владичество, стр. 147.

92. Хр. Попов. Жития на светиите, стр. 723–727, 739–745 – О Георгии Кратовском или Софийском см. также Л. Павловић, Култови лица код сърба и македонаца, стр. 140–146 и указанную в примечаниях 1 – 4 литературу.

93. A. Grabar. La peinture rèligieuse, p. 29, 306, 323, 325 – Й. Иванов, Български старини, стр. 206 – М. Ковачев, Драгалевският манастир, стр. 15, ил. 4.

94. Ив. Дуйчев, Из старата българска книжнина, стр. 183–185 – М. Ковачев, цит. соч., стр. 5–11.

95. Описание на Кремиковския манастир „Св. Георги", стр. 377, 381 – Grabar. La peinture rèligieuse p. 325.

96. См. Жития на Ив. Рилски, стр. 80, бел. 4. Ср. также Й. Иванов, Старобългарски разкази, Пренасяне тялото на св. Иван Рилски от Търново в Рила от Владислав Граматик, стр. 232, бел. 3.

97. См. Турски извори за българската история, т. II и III, серия XV–XVI, стр. 25, 39, 101, 123, 137, 139, 141, 157, 181, 253, 367, 369, 371, 373, 375, 383, 385, 417, 423, 445. Сведения о христианах-спахиях в XV в. см. также Снегаров. *По въпроса за спахии-немюсюлмани.* ИПр. г. XI, кн. 6, 1955, с. 83–88 – Цветкова, Новые данные о христианах-спахиях на Балканском полуострове. ВВр. т. XIII, 1958, с. 184–197 – Н. Попов, Нови данни за класовите различия в българското общество през турското владичество, сп. Исторически преглед, IX, 1953, кн. 6, с. 635–637 – Того же автора. Още данни за класовите различия в българското общество през турското владичество, Исторически преглед, X, кн. 6, 1954, с. 53–58.

98. См. Й. Иванов, Старобългарски разкази. Пренасяне на тялото, стр. 234 – см. также Жития на св. Ивана Рилски, стр. 82.

99. П. Динеков. Софийски книжовници през XVI в., стр. 35–42 – Того же автора, Книжовният живот в София през XVI в., стр. 124 и сл. – Того же автора, Книжовни средища в средновековна България, стр. 416 и сл. – Того же автора, Българската литература през XVII и първата половина на XVIII в., стр. 380–418.

100. K. Paskaleva. Nouvelles données de l'église «St. Georges» à Krémikovtzi, Actes du XIVème Congrès International des Etudes Byzantines à Bucarest, 6-12 septèmbre 1971, Bucarest 1976, p. 345-347.

101. Н. П. Кондаков. Русская икона, Прага, 1929, т. IV, ч. II.

102. L. Petit, Op cit., p. XX-XXII. Хр. Попов. Евтимий, последен Търновски и Трапезицки патриарх, стр. 114, прим. 125 и 126 – Г. Иванов. Исторически известия и предания из Ловешко, стр. 217 – Ст. Станимиров. Бачковският манастир през XV в., стр. 129.

103. Ив. Гошев. Нови данни за историята и археологията на Бачковския манастир, стр. 354–356.

104. Й. Иванов. Асеновата крепост и Бачковския манастир, стр. 217 и прим. 3.

105. Musée Byzantin Athènes, Icônes, p. 32–33 – М. Хатзидакис. Иконите в Гърция в: Икони от Балканите, стр. 64–65 –

Св. Радойчич. Иконите в Югославия в: Икони от Балканите, ил. 189– В. Ђурић, Иконе из Југославије, N 36, табл. II.

106. Об искусстве этого периода см: M. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine, p. 193-216; За критските майстори, p. 193–196 – Xyngopoulos, Schediasma, p. 280 – Communauté et diversité de l'art des pays balkaniques, p. 7-73 – M. Chatzidakis, Considérations, p. 9-11 – A. Grabar, L'Art du Moyen age en Europe Orientale, p. 87-97 – A. Runciman, The Great church in captivity – M. Chatzidakis, Recherches sur le peintre Théophane le crétoise, p. 335-336.

107. Ср. Й. Иванов. Старобългарски разкази, стр. 230, Тоже в Жития, стр. 78. См. Также Л. Павловић, Култови лица код срба и македонаца, стр. 261.

108. M. Chatzidakis, Considérations, p. 9.

109. Св. Радојчић, Мајстори, с. 81 – Того же автора Иконите в Югославия... стр. LXXIII – В. Ђурић, Иконе из Југославије, стр. 61, прим. 85 – С. Петковић, Зидно сликарство на подручију Пећке Патријаршије, стр. 44, 56, 121, 139, 155, 157, 174.

110. Д. Папазов, Село Арбанаси, стр. 43

111. A. Papageorgiou, Icônes de Chypre, p. 18, 19, 36, 37, 51, 63, 93, 96.

112. Й. Иванов. Асеновата крепост и Бачковският манастир, стр. 220 – Ст. Станимиров, Бачковският манастир през втората половина на XVI и през XVII в., стр. 400–401.

113. В. Н. Лазарев. Новгородская иконопись, табл. 25, 30, 31, 43, 45 – Того же автора, Московская школа иконописи, табл. 47. Н. П. Кондаков. Русская икона, II, табл. 75 – K. Onasch, Ikonen Abb. 28, 36 – В. Н. Лазарев, Московская школа иконописи, табл. 27, 29, 30, 31, 47.

114. К. Паскалева. Триптих с поменик от Кремиковския манастир, стр. 456.

115. К. Паскалева. Две икони от Рилския манастир, стр. 211 – 232, ил. 1–7.

116. Н. Дылевский, Рильский монастырь и Россия в XVI и XVII в., стр. 112.

117. Й. Иванов, Св. Иван Рилски и неговият манастир, стр. 130–131. Договор 1466 г. хранится в Национальном музее Рильского монастыря. Опубликован впервые в сборнике Народни умотворения, XII, 1895, стр. 620–622.

118. В. Н. Лазарев. Андрей Рублев, табл. 124, 125 – В. Н. Антонова. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, табл. 34 – М. В. Алпатов, Икона „Сретение" из иконостаса Троицкого собора, табл. 3.

119. L. art byzantin, 9-ème exposition. fig. 177. – Xyngopoulos, Ipapanti, p. 320

120. G. Millet, Monuments de l'Athos, p. 66,2; 101,3; 119,5, 222,3.

121. G. et M. Sotirou, Icônes de Mont Synai, vol. II, p. 220 – L'art byzantin, pl. 197.

122. M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs – pl. 15, 16, 130. – O. Wulff – M. Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, S. 146, Taf. 60 – G. Millet, Monuments de l'Athos, pl. 189,2.

123. W. Mitrović et N. Okunev, La Dormition de la Sainte Vierge, p. 134-180.

124. См. также примеры в W. Mitrović et N. Okunev, Op. cit., fig. 1,3 et M. Sotiriou, Icônes de Mont Synai, pl. 42.

125. В. Пандурски. Иконата през Втората българска държава, стр. 324 и приведенные примеры XI–XII в. Автор относит создание иконы к концу XII и началу XIII в. – Ат. Божков, Ч. Чернев, в Каталоге Национальной художественной галереи, ил. 16–17 относят ее к XIV в. – Кр. Миятев в книге Иконите в България, табл. 125 относит ее к XVI в.

126. Кр. Миятев, Иконите в България, стр. XCIII, ил. 115, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124 – Д. Панайотова, Три икони от Църковния музей в София, стр. 45–46, ил. 3 – Того же автора, Една двустранна икона от с. Българево, стр. 83–85.

127. M. Chatzidakis, Icônes de Saint Georges de Grecs, p. 26, pl. III, 10.

128. Xyngopoulos, I Palaiologios paradosis, p. 304.

129. Н. П. Кондаков. Византийския церкви и памятники Константинополя, стр. 73.

130. Ив. Гълъбов, Несебър и неговите паметници, стр. 81–89. – В. Гюзелев, Очерк върху историята на град Несебър... стр. 83.

131. Б. Цветкова. Материали за стопанската история на селищата по Черноморието... стр. 156–158.

132. Ив. Гълъбов. Цит. соч. стр. 89.

133. В. Гюзелев. Цит. соч. стр. 80.

134. Надпись на плите опубликована впервые Ch. Dumont-Homolle, Mélanges d'archéologie et d'épigraphie, p. 456 – M. Konstantinides, Ἡ Μεσημβρία, σ. 95. N-° 4 Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Δημητρίου Κανταχουζηνοῦ (ἀπό κτίσεως 7001 ἔτους καί ἀπό θεογονίας τῶ 1493)

Вторая надпись, данная под № 5, гласит:

„Ἔξοδος τῆς εὐγενεστάτ(ης) ἀρχόντισσας κυρᾶς Κανταχ(ου)ζηνῆς Ράλενας. Ἀμήν. Ἔτει ΖΝά (7051-1543)

Об этой надписи сообщает также Iv. Galabov, Das antike und mittelalterliche Nessebar, S. 326.

135. H. Skrobuha, Meisterwerke der Ikonenmalerei, p. 115-116, Tabl. XVII – A. Xyngopoulos, Katalogos ton eikonon, p. 109, pl. 54-57 – L. Ouspensky and Vl. Losky, Der Sinn der Ikonen, S.90 – W. Félicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, S. 93, Taf. 119.

136. А. Василиев. Църкви от по-ново време в Несебър и Созопол, стр. 58.

137. Ив. Акрабова-Жандова. Икони от Софийския археологически музей, стр. 14.

138. Musée byzantin, Athènes, p. 49. Говоря о несебрских иконах, следует отметить еще один интересный факт. Независимо от высокого профессионального мастерства их создателей, церковные тексты на них содержат ошибки, что свидетельствует о недостаточном владении языком. Это может служить аргументом в пользу болгарского происхождения мастеров-иконописцев, которые нередко владели греческим языком только по слуху, не зная грамматики. Однако известен и случай с Теофаном Критским – талантливым греческим художником, также допускающим ошибки в надписях. См. M. Chatzidakis, Recherches p. 314.

139. M. Chatzidakis, Icônes, pl. II – Ив. Акрабова-Жандова, Икони... стр. 36–37.

139' Ив. Акрабова-Жандова, Цит. соч., стр. 32, 33, 36–37, 38, 39.

140. А. Протич. Денационализиране и Възраждане на нашето изкуство... ил. 64, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82 – Ат. Божков, Битови елементи в стенописите от Арбанашките църкви, стр. 99–129, 25 ил.

141. Ат. Божков. За някои „забравени" паметници на българската монументална живопис от XVI в., стр. 47–56 – Д. Панайотова, Църквата „Св. Петка" при с. Буково, стр. 251–256.

142. Св. Радојчић, Мајстори старог српског сликарства, табл. X LIX, LIII, LV и др. – В. Ђурић, Иконе из Југославије, табл. 55–60, 67, 70, 72, 73, 74, 77, 78, 85, 87, 88, 89, 90. – M. Ljubinković, D. Milošević, M. Tatić-Djurić, Mittelalterliche Kunst, Serbien, Taf. 38, 40, 42, 43, 50, 51, 52 – H. Skrobucha, Meisterwerke, Taf. XVI, XX, XXI, XXIV, XXV, XXVI, XXVIII, XXIX – M. Lasović et E. Rossier – Les Icônes dans les collections Suisses, tabl. 24, 25, 26, 30, 32, 36-39, 47-50, etc. – Musée Byzantin, Athènes, tabl. 58, 59, 60.

143. Ив. Акрабова-Жандова, Икони, стр. 76–77, 82–83.

144. Надпись гласит:

„Саписа се сиа божестаго чесни крст в лето зркн (7128 = 1620) игоумен Стефань иеромонах иереа Атансие магер Іосіфь монах Манасиа"

Годишник на Народния музей, София, 1920, стр. 23.

145. Iv. Akrabova-Žandova, Islamic traces, dans Actes de XIVeme Congrès International des Etudes byzantines, Bucarest, 6-12 septembre, 1971, Bucarest 1976.

146. М. Бичев, Български барок, 1954. В споре, откуда пришло влияние барокко в Болгарию – с Запада или из Константинополя, автор отмечает большую роль немецкого барокко в появлении и развитии форм и элементов барокко в болгарском искусстве, стр. 149.

147. М. Ћоровић – Љубинковић, Петко – Дечанска иконописна школа, XIV–XIX в., табл. XVI, XXI – В. Ђурић, Иконе из Југославије, № 78, 81, 89, 92 – те же см. у

Sv. Radojčić – Icônes de Serbie et de Macedonie, tabl. 81, 85, 91, 96 – K. Balabanov, Ikone iz Makedonije, tabl. 77 – M. Lasović et E. Rossier – Les icônes dans les collections Suisses, pl. 63, 66, 94, 96, 122, 125, 127, 191, 197, – H. Skrobucha, Ikonen, Abb. 119, 121, 333, 338, 370, 379 – Idem, Ikonen aus der Tchechoslowakei, Abb. 24, 25, 53 – C. Nicolescu, Icônes romaines – pl. 16, 25-27, 32, 34, 35, 46, 60, 66, 69, 70, 74, 76, 77.

148. Ив. Акрабова-Жандова, Икони, стр. 52–69.

149. А. Грабарь, „До-история" болгарской живописи, стр. 559с, 567–8.

150. К. Паскалева. Изкуство с непреходна стойност, стр. 44.

151. Подробное исследование данного вопроса см. Д. Петканова-Тотева, Дамаскините в българската литература, стр. 259.

152. K. Krumbacher, E. Norden, Die griechische und lateinische Literatur, S. 285.

153. Ив. Гошев, Един средновековен барелеф от Созопол, стр. 99 с. – К. Паскалева, Сцени от житието на св. Георги.., стр. 33–61.

154. Гръцки извори за българската история, т. V, 1964, стр. 60–67 – Ив. Дуйчев, Разказ за „Чудото на великомъченик Георги със сина на Лев Пафлагонски", стр. 192 и цит. литер. – К. Паскалева, Иконографски типове на св. Георги... стр. 204–205.

155. П. Мутафчиев. История на българския народ, ч. II стр. 67 – Ив. Дуйчев. Безименна българска летопис в: Из старата българска книжнина т. II, с. 269.

156. К. Паскалева. Сцени от житието на св. Георги, стр. 58, ил. 9.

157. Сравнительно полный список церквей, построенных в XVI, XVII и XVIII вв., приведен в монографии А. Протича – А. Протич. Денационализиране и Възраждане.., стр. 410–412.

158. А. Василиев. Ктиторски портрети, стр. 67–95.

159. M. Lasović et E. Rossier, Les icônes dans les collections Suisses, N. 134 – V. Kandéa et S. Agémian, Icônes Melkites, p. 164-165 il. 23, 33, 88.

160. Н. Мавродинов. Изкуството на българското Възраждане, стр. 49–63.

161. А. Василиев. Български възрожденски майстори, стр. 15–144 – М. Цончева. Българско възраждане, стр. 7–89.

162. Ат. Божков. Тревненската живопис, стр. 36.

163. Один из наиболее известных живописцев эпохи болгарского национального Возрождения Захарий Христович Зограф из Самокова подписывался (одновременно по-болгарски и по-турецки), указывая, что сам он родом из Самокова и что он болгарин. Он оставил первые автопортреты в росписи церквей Бачковского и Троянского монастырей, 1847–48, а также станковый автопортрет, созданный прибл. в 1840 г. См. А. Василиев, Български възрожденски майстори, стр. 340–341, 343–344, 357.

164. Ат. Божков, Цит. соч., стр. 49–50.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

Св. Феодор, начало X в. Найдена в местности Патлейна близ Преслава. Глазурованная 1
керамика; 61 x 49 см. Национальный археологический музей в Софии, инв. № 4880.

Керамическая икона, найденная при раскопках в 1909 г., сложена из отдельных плиток размером 12(12,5) x 12 (12,5) см. На трех плитках, обнаруженных на том же месте и предположительно считающихся частями иконы, читается надпись:
[(О) (А)ГIΟΣ ΘΕ(Ο)ΔΩΡΟΣ] - 'Ο Ἅγιος Θεόδωρος По данным надписи и иконографическим признакам, изображенный на иконе святой отождествляется со св. Феодором. Святой облачен в темно-коричневый хитон. В качестве основного тона лица использован естественный цвет глины — кремовый, на который вдоль овала положена более темная охра.Черты лица переданы плотной, почти черной линией. Такой же линией очерчены и отдельные пряди бороды. Тип лица и стилизация в передаче его черт, волос и бороды дают основание исследователям искать параллели в сирийско-палестинских памятниках иконописи.

По мнению Н. П. Кондакова (Очерки и заметки, с. 125 и след.), изображение св. Феодора передано в чисто египетском стиле. Ж. Эберсоль (J. Ebersolt. Ceramique et statuette **de Constantinople. Bysantion** VI, p. 560) склонен видеть в строгом выражении лица, миндалевидных глазах, свисающих усах и длинной заостренной бороде признаки христианского искусства азиатского материка. Путем углубленного и аргументированного анализа А.Грабарь **(Recherchs, p .19)** тоже приходит к заключению о восточном воздействии на оформление типа лица.

Датировка изображения основывается на данных о времени постройки Круглой (Золотой) церкви в Преславе (IX—X в.), для декора которой оно, вероятно, предназначалось.

Библиография:
4it с. 125, ил. 33; 47, с. 567; 266, p. 17, 19; 136, с. 175 138, с. 68, ил. 19; 297, № 1; 261, с. 33, 186; 329, с. 90; 118, с. 29-30; 120, с. 243; 3, с. 27; 252, с. 66; 288, № 225; 20, с. 21, ил. 8; 238, p. 38, il. 57; 28, с. 3-4; ил. 1; 141, ил. 97; 195, с. 73, ил. 24; 85, с. 41, ил. 14; 350, Taf. 214; 203, ил. 40; 211, N° 1

* Первое число каждой группы чисел отсылает читателя к библиографическому списку, помещенному в конце книги.



Богоматерь Одигитрия, вторая половина XIII в. Мармараэреглисы (в древности Гераклея Понтийская) Сомальтовая мозаика; 105 x 80,5 см. Национальный археологический музей в Софии. 2

Поясное изображение Богоматери с младенцем на золотистом фоне. Торс Богоматери слегка повернут к младенцу, в то время как ее взгляд устремлен на зрителя. Богоматерь облачена в темно-синий мафорий с золотой каймой и золотыми звездами надо лбом и правом плече. Складки мафория переданы оттенками синего цвета. Младенец, сидящий на ее левой руке, изображен фронтально, правая рука поднята в благословляющем жесте, в левой держит свиток.

Тон лиц — молочный, с бело-розовой карнацией, и темно-серыми тенями вокруг, овала лица, возле носа и глаз. Очертания носа, рта и линии верхнего века оживлены киноварью (у младенца оживлены также контуры ушей и подбородка).

Икона до сих пор не являлась предметом специального исследования. Впервые о ней сообщил И. Стрыговский в 1898 г. Судя по репродукции константинопольской мозаичной иконы Богоматери Одигитрии, помещенной в книге Н. П. Кондакова (Иконография Богоматери, т. 11, с. 198—199, ил. 91), она тождественна с нашей иконой до степени, позволяющей допустить принадлежность обоих изображений одной и той же мастерской и даже одному мастеру. Н. П. Кондаков сравнивает ее со Смоленской Одигитрией и с изображением Богоматери в церкви Санта-Мария Маджоре в Риме, сходство с которой ограничивается исключительно характерным, длинным носом с небольшой горбинкой и очень узкими ноздрями. Разница наблюдается в овале и форме лица, которые отличаются закругленностью. Характеристику константинопольской иконы, даваемую Кондаковым, можно полностью отнести и к иконе из Мармараэреглиси. Кроме того, обе иконы имеют характерную форму маленького рта и излом бровей, придающий лицу скорбно-меланхолическое выражение. По этим признакам и по типу лица Богоматери эту икону можно сравнить с мозаичной иконой Богоматери Одигитрии XIII века, хранящейся в музее в Палермо (В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. 11, ил. 262). Ш. Диль и С. Бетини видят ее ближайшую параллель в мозаичной иконе Богоматери Одигитрии из Хилендарского монастыря (Diehl, Manuel, p. 785 — Betini, Appunti, p. 15).

По обеим сторонам изображения вертикально расположена надпись:

МН(ТН)Р Θ(ЕО)Υ Η ΟΔΗΓΗΤΡΙΑ-
Μήτηρ Θεοῦ ἡ Ὁδηγήτρια
Ι(ΣCOΥ)C X(PICTO)C-
Ἰησοῦς Χριστός

Библиография:
337, s. 23-26; 294, p. 336 (note 59); 211, № 64, ил. 8


ΜΡ ΘΥ
IC XC

Христос Пантократор, конец XIII — начало XIV в. (двусторонняя икона с изображением Богоматери Умиление (Горгоэпикоос) на оборотной стороне). Храм св. Стефана, Несебр. Дерево, темпера; 111 x 96,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 2438.

Поясное фронтальное изображение Христа, благословляющего правой рукой, в левой держащего раскрытое евангелие со следующим текстом: „Я свет миру; кто последует за мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни" (От Иоанна, 8,12).

-ΕΓΩ Η-	ΠΕΡΙΠΑ-
ΜΕΙ ΤΩ ΦΩC	ΤΕΙCΟΙ ΕΝ
ΤΟΥ ΚΟCΜΟΥ	ΤΗ CΚΟΤΕΙ
Ο ΑΚΟΥΛΟΥ-	Α Α [Λ]Λ 'ΕΞΕΙ
ΘΟΝ ΕΜΟΙ	ΤΩ ΦΩC Τ(Η)C
ΟΥ ΜΟΙ	ΖΩ[ΗC]. Φ.C

Над плечами Христа в медальонах — два поясных изображения ангелов в почтительных позах, руки покрыты краями плащей. Этот мотив, как и красный крест за головой Христа (не вписанный по обыкновению в нимб) свидетельствуют о следовании древней иконографии.

Вся фигура Христа дана крупным планом, весьма обобщенно. Путем нанесения характерных оживок, исходящих как бы из одного источника света, достигнута пластичность изображения. На общую темно-охровую карнацию лица блики нанесены в виде маленьких белых параллельных черточек под глазами и над левой бровью Христа, что усиливает эмоциональную выразительность лица. Подобная моделировка лица встречается на византийских иконах конца X11 — первых десятилетий XIV в. (А. Б. Банк, Византийское искусство, ил. 25*4, 256, 258, 259, 265 - В. Н. Лазарев, История, т. И, ил. 274 - K. Balabanov, Ikone... ил. 15, 30, 32).

Общий темный силуэт корпуса и головы усиливает монументальность изображения в духе тенденции, характерной для определенного круга памятников конца X11 и начала XIV веков.

Сосредоточенная во взгляде Христа духовная сила, мастерски переданная живая плоть открытой шеи и в особенности впечатление непосредственного человеческого присутствия, излучаемого образом, нарушают конвенционал'ность изображения, придавая ему подчеркнуто индивидуальный характер.

Надпись расположена симметрично по обеим сторонам креста: Ι[C] Χ[C] ο παντοκρατορ

На двух боковых полях иконы изображены во весь рост по три фигуры предстоящих пророков.

Библиография:

134, с. 165-193; **152,** с. 335-337, ил. 18, 19; **288,** № 250; **28; 297, №** 3, **141,** № 99, 101; **25,** ил. 14, 15; **215,** с. 29-30, № 2-3; **316,** № 3, За, il. 12-13; **211,** № 63, ил. 7; **238,** p. 165-167


ΟΠΑΝ
ΤΟ
ΚΡΑ

Царь Соломон? Деталь иконы Христа Пантократора (№ 3). 4

Воспроизведенный здесь образ пророка (первый в правом ряду) по некоторым иконографическим признакам — коротким волосам и бороде, короне на голове, молодому возрасту — можно считать изображением царя Соломона. Он написан во весь рост, в длинном, до земли, одеянии и схваченном на груди плаще. Цвета одежды трудно определить, но, по всей вероятности, в них преобладал красновато-коричневый тон.

В сложной пластичной лепке изображения дают себя знать приемы создания монументальной живописи той эпохи. Карнация лица выполнена на зеленой основе охрово-красноватыми тонами на выпуклых местах, что придает ему рельефность. На губах и щеках видны следы кармина.

Библиография:
Та же, что и к описанию иконы Христа Пантократора (№ 3).



Богоматерь Горгоэпикоос, конец XIII — начало XIV в. (двусторонняя икона с изображением Христа Пантократора на оборотной стороне) Данные те же, что и к ил. № 3. 5

Богоматерь изображена по пояс, на ней темно-синий хитон и красновато-коричневый мафорий с золотой обшивкой по краям, ниспадающий на глаза. Приданный лицу ракурс делает его несколько плоским, причем низкий лоб и расширенные продолговатые глаза придают ему сходство с восточными образцами. Младенец Христос одет в золотисто-охровый хитон, из-под которого видна нога, обутая в сандалию. Он прижимается лицом к матери, левой рукой обнимая ее за шею, а правой касаясь ее лица. Эта поза младенца имеет аналогии в ряде балканских и русских икон. Акад. К. Миятев проследил формирование этого типа и его различных вариантов — от Смирненского физиолога и итальянских моделей XIII в. (икона в храме Санта-Мария дель Кармина в Сиене и икона Б. Берленгиери в коллекции Академии искусств во Флоренции) до русских образцов XV и XVI вв. (таких, например, как т.н. Яхренская икона 1482 г.), в которых поза младенца Христа та же, что и на несебрской иконе. Убедительные сопоставления акад. К. Миятева могут быть дополнены новыми материалами, получившими известность в последнее время (G. et M. Sotiriou, Ikones, p. 201)

Оба лика иконы были переписаны в XVIII в. с точным соблюдением иконографии подлинников, о чем свидетельствуют данные рентгеноскопии. Незначительные изменения допущены лишь в передаче левого глаза и в наклоне линии носа Богоматери.

Над центральным изображением — два ангела с покрытыми краями мантий руками, почтительно устремленные к Богоматери. Их изображения, как и некоторые из фигур шести пророков, были переписаны на боковых полях.

Икона имела оклад, датируемый акад. К. Миятевым в соответствии со стилем ее декора началом XIV в. (К. Миятев, Иконографията, с. 168—173).

Богоматерь наименована на окладе ГОРГПЕПНКООС, — „Скоропослушницей", то есть до нее быстро доходят молитвы. В настоящее время на самой иконе сохранились следы следующей надписи:

МН(ТН)Р Θ(ЕО)Υ ΓΟΡΓΩ[Ε]ΠΗ[ΚΟΟC]-
Μήτηρ Θεοῦ ἡ Γοργοεπήκοος

(По-видимому, буква Р в надписи при реставрации превращена в К).

Библиография:
Та же, что и к иконе Христа Пантократора (№ 3).



Св. Иван Рильский, середина XIV в. Рильский монастырь. Сосна, темпера; 77,5 x 56 см. Иконописное собрание национального музея Рильского монастыря. g

Поясное фронтальное изображение св. Ивана Рильского, держащего в правой руке на уровне груди небольшой красного цвета крест, а в левой белый свиток — символ мудрости. Коричневого цвета монашеская мантия схвачена на груди, из-под нее видна темно-коричневая схима с красными крестами. Складки одежды преломляются под острым углом.

Изможденное лицо обрамлено короткими волосами и заостренной длинной бородой с проседью. Карнация лица темно-охровая с белыми сочными бликами на выпуклых частях. Некоторые особенности типа лица дают основание провести параллель с иконами св. Николая из Дечан и евангелиста Иоанна из большого Деисуса Хилендарского монастыря (Sv. Radojcic, Ikones, il. 38, 56).

По обе стороны фигуры горизонтально расположена надпись киноварью на золотом фоне:

сты Iѡ[анъ]
Рилац[ъ]...

Библиография:

152, с. 342, ил. 30; **141,** с. 51, ил. 108; **177,** ил. 1; **264,** Taf. 26; **238,** p. 165; **229,** p. **71; 211** № 65, ил. 9



Чудо Христа в Латоме (двусторонняя икона с изображениями Богоматери Катафиги и Иоанна Богослова на оборотной стороне, около 1395 г.). Погановский монастырь св. Иоанна Богослова. Дерево, темпера; 93 x 62 см Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии, инв. № 2057. 7

Христос представлен юношей, одетым в охрово-золотистый хитон, с поднятой правой рукой и развернутым свитком в левой с текстом, заимствованным, по-видимому, из пророка Исайи (25,9): „Вот он, бог наш! на него мы уповали, и он спас нас!"

ΙΔΟΥ Ο Θ(ΕΟ)C Η
Μ(ΩΝ) ΕΦ [Ω] ΕΛΠΙ-
ΖΟΜ(ΕΝ) Κ(ΑΙ) ΗΓΑΛΙ-
ΩΜΕΘΑ ΕΠΙ
ΤΗ C(ΩΤΗ)ΡΙΑ ΗΜ(ΩΝ).
ΑΥΤΟC ΔΩCΕΙ Α-
ΝΑΠΑΥ(CΙΝ) ΤΩ
ΟΙΚΩ ΤΟΥΤΩ –
ΩΜΕΘΑ ΠΙ
ΤΗ C(ΩΤΗ)ΡΙΑ ΗΜ(ΩΝ).
Ἰδού ὁ Θεός ἡμῶν, ἐφ ᾧ ἠλπίζομεν καί ἠγαλλιώμεθα ἐπί τῇ σωτηρία ἡμῶν. Αὐτός δώσει ἀνάπαυσιν τῷ οἴκω τούτω.

Христос изображен восседающим на двух золотых дугах семицветной радуги, переданной оттенками серого и синего цвета, в окружении четырех символов евангелистов с их монограммами. По обеим сторонам фигуры Христа — вертикально расположенная надпись: „Чудо в Латоме":

(Τ)Ο ΕΝ ΤΟ ΛΑΤΟΜΟΥ ΘΑΥΜΑ-
Τό ἐν τῷ Λατόμω θαῦμα

В нижней части композиции — скалистый пейзаж, изображенный в манере, характерной для памятников искусства эпохи Палеологов. Скалы террасами спускаются к озеру, в котором плавают рыбы. По сторонам озера изображены, судя по надписям над ними, пророки Аввакум и Иезекииль.

Аналогичная композиция, относящаяся к XII в., в настоящее время значительно поврежденная, находится в притворе Бачковского мавзолея (Grabar,La peinture, p. 59).

Библиография:

135, с. 23, ил. 7; **297,** № 6 **263,** с. 279-288, il. 1-7, **270,** p. 289-304; **319,** U. 60-61; **362,** p. 341-350; **152,** с. 345-347, ил. 35, 36; **27,**1-9.IV; **28,** с. 6-7, ил. 4; **25,** ил. 18-19; **141,** ил. 103, 105; **255,** № 16; **152,** №5: **215,** с. 31-33, № 4-5; **163,** с. 42; **316,** № 4,4a, il. 14, 15; **199,** с. 14-15, бел. 8-13; **238,** p. 168, 170; **211,** № 66.



Пророк Аввакум. Деталь Чуда Христа в Латоме (№7) 8

Пророк Аввакум изображен сидящим в удобной позе на скале. Голова его склонена к плечу, подбородком опирается на правую руку, а в левой держит свиток с текстом из пророка Иезекииля (3, 1):

YIE AN–
ΘΡΩΠΟΥ
ΚΑΤΑ–
ΦΑΓΕ
ΤΗΝ
ΚΕΦ[Α]
ΛΙΔΑ
ΤΑΥΤ(ΗΝ) –
Υἱέ ἀνθρώπου, κατάφαγε τὴν κεφαλίδα ταύτην.

„Сын человеческий... съешь этот свиток".

Пророк облачен в синий хитон и зеленый гиматий с естественно ниспадающими складками, повторяющими движения фигуры. Они придают пластичность тяжелому плащу, высветленному соответствующим образом на выпуклых местах в типичном палеологовском стиле. Лицо пророка передано живыми, выразительными мазками. Карнация его дана в обычной манере — на оливково-зеленой основе, наиболее выпуклые части высветлены охрой и подчеркнуты бликами. Плотный коричнево-красный контур обрамляет овал лица и очерчивает форму руки. Киноварью переданы губы и контур носа.

Над изображением пророка надпись киноварью:

[ΠΡΟΦΗΤΗC] ΑΒΒΑΚΟΥΜ = Προφήτης Ἀβακούμ

Библиография:

Та же, что и в аннотации к иконе Чудо Христа в Латоме (№ 7).



Пророк Иезекииль. Деталь иконы Чудо Христа в Латоме (№ 7). 9

Образ пророка Иезекииля в левом нижнем углу иконы трактован в античном духе. Он представлен в рост седобородым и седовласым старцем с воздетыми к небу руками, в позе человека, охваченного волнением при чудесном появлении Христа. На нем синий хитон и коричневый гиматий, высветленные до белизны на выступающих частях складок.

В его крупной внушительной фигуре подчеркнута живая плоть, это достигнуто моделированием складок одеяния. Эллипсовидные складки обрисовывают формы выставленной вперед правой ноги. Карнация лица передана темной охрой с белыми бликами на выпуклых местах.

Надпись киноварью:

[ΠΡΟΦΗΤΗC] ΙΕ[ΖΕΚΙ] ΗΛ-Προφήτης Ἰεζεκιήλ

Библиография:

Та же, что и в аннотации к иконе Чудо Христа в Латоме (№ 7).



Богоматерь Канафиги и Иоанн Богослов (двусторонняя икона с изображением Чуда Христа в Латоме на оборотной стороне, те же данные, что и к № 7).

Богоматерь и Иоанн Богослов изображены в необычной для византийского искусства иконографической композиции, вызвавшей различные толкования исследователей. По мнению А. Ксингопулоса, икона была частью триптиха „Распятие", встречающегося в итальянских образцах XII, X111 и XIV вв. (A. Xyngopoulos, Sur l'icone, p. 346).

Богоматерь одета в плотно облегающий тело темно-синий хитон и мафорий с золотой бахромой и золотыми звездами на плече и на голове. Одеждой и позой она очень напоминает Богоматерь на иконе „Распятие" (XIV в.), хранящейся в Византийском музее в Афинах (Musee bysantin, p. 27,28).

Возле изображения — киноварная монограмма и эпитет Богоматери:

МН(ТН)Р Θ(ΕΟ)Υ Η ΚΑΤΑΦΥΓΗ-Μήτηρ Θεοῦ ἡ Καταφυγή

Иоанн Богослов изображен фронтально с выставленной вперед правой ногой. Правую руку он держит перед собой на уровне груди, левая закрыта плащом. На нем голубовато-серый хитон с золотыми клавами и коричнево-серый гиматий, складки которого переданы двумя оттенками коричневого цвета на углубленных частях и двумя — серого, переходящего в белый, на выпуклых. Белое пятно почти скульптурно очерчивает вынесенную вперед ногу.

Карнация выполнена зеленым цветом, не затененным у овала лица и в глазницах, и оттенками охры на более выпуклых частях лица. Розовые и сочные белые мазки нанесены на выступающие места. Губы окрашены киноварью. Между обеими фигурами помещена дарственная надпись из трех строк.

Надпись восстановлена проф. Г. Герасимовым в следующем виде:

ΕΛΕΝΗ ΕΝ ΧΡΙCΤΩ ΤΩ ΘΕΩ ΠΙCΤΗ ΒΑCΙΛΙCCΑ -
Ἑλένη ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ πιστή βασίλισσα

„Елена в Христе боге благоверная царица" (T. Gerassimov, L'icone bylaterale, p. 282-284).

Независимо от конкретности сюжета, который подлежит дальнейшему уточнению с открытием новых образцов, мастер умело передает в образах определенные душевные состояния, весьма близкие к реальным человеческим чувствам. Он достигает этого, казалось бы, простыми, но в сущности глубоко осмысленными и точно выбранными средствами, — удлиняет фигуру Богоматери и убирает ее руки под плащ, что подчеркивает скорбную сдержанность фигуры, представляющей акцент на золотом фоне. Слегка склоненная к плечу голова, покрытая краем плаща, скошенный в сторону Иоанна Богослова скорбный взгляд Богоматери создают атмосферу тесной близости и общности страдания.

Библиография:

Та же, что и в аннотации к иконе Чудо Христа в Латоме (№7).


ΜΡ
ΘΥ
Η ΚΑΤΑ
ΦΥΓΗ
ΙΩ
Ο
ΘΕΟΛΟ
ΓΟΣ

Иоанн Богослов. Деталь иконы № 10. 11

Апостол Иоанн изображен в старческом возрасте в одежде античного философа, каким обычно изображают его как одного из четырех евангелистов. Фронтальная поза — правая рука на груди, левая спрятана под плащом, голова слегка склонена к плечу, спокойный взгляд устремлен на зрителя — выдержана в духе античных образцов. О том же свидетельствует очень живая передача плоти.

Справа от фигуры апостола надпись:

О АГ(IOC) IΩ(ANNHC) О ΘΕΟΛΟΓΟC-
Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος

Библиография:

Та же, что и в аннотации к иконе Чудо Христа в Латоме (№ 10).



Св. Георгий и св. Димитрий на конях, XIV—XV в. В клеймах сцены из жития святых (рельефная икона). Созополь. Дерево, темпера; 85,5 x 81,5 см. Церковный историко-археологический музей в Софии, инв. № 3140.

Икона состоит из трех частей. Внутренняя часть представляет квадрат с рельефным изображением двух наиболее чтимых в эпоху средневековья святых — Георгия и Димитрия. Они изображены сидящими на конях, скачущих вправо. Оба в воинских доспехах, вооружены копьями, а у св. Георгия колчан и круглый щит. Георгий поражает копьем зверя, напоминающего крокодила,а Димитрий убивает змея, обвившегося вокруг дерева. По предположению некоторых исследователей, рельефное изображение было иллюминовано в более позднее время.

Среднюю часть иконы составляет поле, покрытое растительным орнаментом, создающим впечатление рельефного декора, какой встречается на некоторых серебряных окладах икон XIV века.

Третья часть иконы содержит 16 сцен из жития св. Георгия и св. Димитрия, в большинстве значительно поврежденных.

В нижней части иконы сохранилось начало дарственной надписи:

ΤΟΥ.ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ...

Датировка иконы спорна. Акад. И. Гошев датирует созопольскую икону XI—XII в., проф. Пандурский относит ее среднюю часть к X—XI в., рамку с растительным орнаментом к XIV в., а сцены из жития — к XV—XVI вв. Акад. К. Миятев датирует ее XIV—XV вв.

Созопольская икона относится к числу исключительно редких образцов рельефных изображений, встречающихся в византийском искусстве, таких как огромных размеров икона св. Георгия (2,90 м), изображенного фронтально (церковь села Оморфи Екклеси близ Костура), рельеф св. Климента Охридского, находящийся в храме Богоматери Перивлепты в Охриде, икона св. Георгия со сценами из жития и еще две-три менее значительные иконы.

Библиография:
42, с. 77; **288,** № 266; **297,** № 2; **141,** с. 110; **155,** с. 1, № 1; **159,** с. 14, ил. 1-2; **238,** р. **58; 211,** № 75, ил. 15



Собор архангелов Михаила и Гавриила, середина XIV в. Храм св. Архангелов, Банковский монастырь. Дерево, темпера; 123,5 x 76,5 см.

Архангелы изображены фронтально, в рост, в парадных императорских одеяниях — пурпурных далматиках с широкой золотой прошивкой и золотым лоросом, богато украшенными драгоценными камнями. На плечи наброшены длинные пурпурные мантии. В оттенках красного цвета одежды и в орнаменте наблюдается нюансировка. В одеянии архангела Михаила орнамент черного цвета образует характерные дугообразные завитки из побегов с листьями и бутонами, встречающиеся на окладах икон того периода. На далматике архангела Гавриила — золотой, несимметрично нанесенный орнамент, дополненный трехточечными элементами. Оба архангела в пурпурных императорских сапожках стоят по существующему обычаю на пурпурных подушках, украшенных черным геометрическим орнаментом. В одной руке каждый из них держит крест (одна перекладина закрыта укрепленными позднее нимбами), а другой поддерживает медальон с поясными изображениями Богоматери Оранты и благословляющего Христа Эммануила со свитком в руке.

В карнации лиц проступает зеленый грунт, оставшийся непокрытым вдоль овала и возле глаз. Выпуклые части лица высветлены охрой и подчеркнуты белыми бликами, которые возле глаз имеют радиальную форму. Губы и кончик носа оживлены киноварью.

На оставшемся свободным поле между головами двух архангелов надписи киноварью по золотому фону. Слева: [О АРХАГГЕЛОС] МIХАНЛ- Ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ Справа: О [АРХАГГЕЛОС] ГАВРIНЛ- Ὁ Ἀρχάγγελος Γαβριήλ

По типу изображений икона имеет сходство с иконой архангела Михаила из Дечан (Ђурић, Иконе из Југославије, с. 68, бел. 40, ил. 31).

На окладе нимба архангела Михаила обозначен год 1783.

Библиография:
229, p. 73, il. 19; 211, № 67



Св. Арсений (Великий), XV в. Рильский монастырь. Дерево, темпера: 80,5 X 53,5 см. Собрание икон Национального музея Рильского монастыря, инв. № 281.

Поясное фронтальное изображение святого Арсения, благословляющего двуперстием правой рукой на уровне груди, с закрытым евангелием в левой. Святой в розовом полиставрионе (крестчатой ризе), с мелкими, почти превращенными в орнамент черными крестами. Голова производит впечатление специфическим оформлением волос и бороды, слегка приближенными к основанию носа маленькими глазами и красными ноздрями и заостренными „пятнами" на щеках, придающими лицу изможденный вид. Красный нимб вокруг головы, а также характер мелких украшений на омофоре черного и красного цвета напоминают образцы XIII—XIV вв. (церкви на холме Трапезица в Велико-Тырново, в Лютиброде и др.) и в то же время восходят к более ранней эпохе: красные нимбы в болгарской иконографии встречаются впервые в так называемой Красной церкви близ Перуштицы, VII в. Тот факт, что они обнаружены в росписях 1488 г. в церкви св. Димитрия близ села Бобошево Станкедимитровского района, свидетельствует о широте исторического диапазона этой традиции.

Декоративность, заметная как в рисунке, так и в колорите, а также ряд архаических черт затрудняют точную датировку иконы.

Вверху справа видны киноварные буквы славянской надписи: [СТН] АРС[Е] NIE

Библиография:

152, с. 342, ил. 31; **197,** р. 37, № 8; **177,** ил. 4; **229,** il. 18; **238,** р. 169; **211,** № 68, ил. 13



3мъ

.Деисус, 1495 г. Банковский монастырь. Дерево, темпера; 107,5 x 73,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 199.

Христос изображен фронтально, сидящим на троне без спинки, благословляющим. В левой руке раскрытое евангелие с текстом: „Я есть свет миру... (от Иоанна 8, 12)

ΕΓΟ ΗΜΕΙ	ΜΕΙ ΟΥ
ΤΟ ΦΩ–	ΙΠ(Ε)ΡΙΠΑΤΗCΗ ΕΝ
C ΤΟΥ	ΤΗ CΚΟΤΟΙ [Α]
ΚΟCΜΟΥ	[ΑΛΛ ΕΞΕΙ ΤΟ
Ω ΑΚΟΛ–	ΦΩC ΤΗC
ΟΥΘΩΝ Ε	ΖΩΗC] –

Ἐγώ εἰμι τό φῶς τοῦ κόσμου ὁ
ἀκολουθῶν ἐμοί οὐ μή παριπατήση
ἐν τῆ σκοτία, ἀλλ ’ἕξει τό φῶς
τῆς ζωῆς.

На нем коричневый хитон и синий гиматий. Фигуры Богоматери и Иоанна Предтечи, обращенные в три четверти оборота к Христу в молитвенных позах, расположены за престолом. Богоматерь в красновато-коричневом мафории с золотым клавом на рукаве, на плече и голове две золотые звезды — символ непорочности. Под мафорием видна синяя туника. Иоанн Предтеча одет в простую милоть синего цвета, сверху наброшен сине-зеленый плащ.

Карнация затененных мест выполнена сиеной, а выпуклых — светлой розовой охрой. Бросается в глаза обилие бликов разной формы. Щеки, губы и кончик носа оживлены киноварью. По верхнему веку проходят параллельные розовые линии.

Производит впечатление разница в соотношении фигур, согласно древнему восточному обычаю, здесь имеет место соблюдение определенной иерархии.

Композиция Деисуса, в которой Богоматерь и Иоанн Предтеча представлены заступниками рода человеческого перед Христом в день Страшного суда, в силу своего дидактического характера являлась важной принадлежностью внутреннего декора православного храма. Будучи основным моментом изображения Страшного суда, она превратилась в его сокращенную живописную редакцию, легко умещавшуюся на небольшой поверхности иконы. Вотивный характер рассматриваемой иконы, в неразрывной связи с избранным сюжетом, подтверждается и вкладной надписью, помещенной в нижнем правом углу:

ΔΕΗC(IC) ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΜΙΧ[Α]-
ΗΛ ΜΠΑΞΙ ΚΑΙ ΤΗC Ψ[Υ]Μ
ΒΗΟΥ ΑΥΤΟΥ α. . . Μ[ΙΑ]C Μ[ΗΝΙ]
ΑΠΡΙΛΙ ΙΕ ΕΤΟΥC ΖΓ Ι (ΝΔΙΚΤΙΩΝ) ΙΓ́
Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Μιχαήλ Μπαξη καί
τῆς συμβίου αὐτοῦ α. . μ(ια)ς. Μηνι ’Απριλίω, ιέ
(15–η ἡμέρα), ἔτους 7003 (1495), ἰνδικτιῶνος ιγ́ (– 13)

„Моление раба божия Михаила Бакши(?) и сопруги его(?). Месяца апреля 15 в лето 7003, индикт 13-й" (т.е. 1495 г. н.э.).

Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C Ο CΩ(ΤΗ)Ρ –
Ἰησοῦς Χριστός ὁ Σωτήρ
ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ –
Μήτηρ Θεοῦ
Ο ΑΓΙΟC ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο Π(ΡΟ)ΔΡ(Ο)ΜΟC –
Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος

Библиография:

27, 1-7.V; **141,** ил. 112-113; **25,** ил. 25; **28,** ил. 6; **155, №** 8; **215,** № 6; **316, №** 8, ил. 16; **211,** № 72.



Богоматерь Одигитрия, 1518 г. Юго-Восточная Фракия. Дерево, темпера; 113,5 x 70 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 1774.

Поясное изображение Богоматери в традиционной для Одигитрии позе, с младенцем, сидящим на ее левой руке. Изящные складки мафория, наброшенного на синий чепец, подчеркивают худобу лица. На обоих плечах и на лбу золотые звезды — символ непорочности. Младенец представлен фронтально, что придает не только торжественность всему изображению, но является также выражением древней иерусалимской традиции. Христос в белой тунике с синими клавами, каким он изображается и на других иконах той эпохи. Сползший с плеч до пояса карминовый гиматий покрыт тонкой золотой шраффировкой, которая почти стерлась. Правой рукой Христос благословляет, в левой держит свернутый свиток — символ мудрости.

Оба лица — особого типа: для лика Богоматери характерны изящный овал и большие, не совсем правильно очерченные глаза, встречающиеся в памятниках XV в. с греческих островов, лик Христа — яйцевидной формы, с непомерно высоким лбом и низко поставленными ушами. Карнация лица — темно-розовая.

Монограммы Богоматери и Христа заключены в медальоны с золотым орнаментом, а ее наименование „Милостивая" написано по прямоугольному красному полю:

МН(ТН)Р Θ(ΕΟ)Υ Η ΕΛΕΟΥCΑ –
Μήτηρ Θεοῦ ἡ Ἐλεοῦσα

Эта особенность, как и карнация, сближает нашу икону с рядом кипрских икон XIV—XVI вв. (A. Papageorgiou, Icones de Chypre, il. 18, 19, 36, 37, 51, 63, 93, 96).

В нижней части рамки помещена надпись из двух строк, разделенная посередине. На этом свободном месте, покрытом охрой, дана новая надпись черными курсивными буквами из четырех строк:

Первая надпись имеет следующее содержание:

[ΚΥΡΙ]Ε ΤΩΝ ΚΟΛΠΟΝ ΤΕC ΧΕΡCΗΝ ΠΕΡΙΕΠΗC Ω Μ[. .]Ε
ΦΩΝ(ΓΑΡ)ΟΠ[ΑC] ΑΛΛ[Α] ΟC ΤΗΧΑΝΝΟ ΔΕΗCΙC ΤΗC
ΔΟΥ[ΛΗC ΤΟΥ] Θ(ΕΟ)Υ ΕΥΔΟΚΗ[ΑC] ΠΕΛΑΓΗ[ΑC]
Κ(ΑΙ) ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ (ΑΥ)ΤΗC. ΠΑΝΑΓΙΩΤΙ.
ΕΤΟC ΖΚ9, Ι(ΝΔΙΚΤΙΩΝ) CΤ'–
. . . Δέησις τῆς δούλης τοῦ Θεοῦ Εὐδοκιας Πελαγῆ
καί τῶν τέκνων αὐτῆς . Παναγιώτη, Ἔτους ζκς, ἰνδικτιῶνος στ (1518)

(. . . Моление рабы божией Евдокии Пелаги и ее детей..., Панаиотис. Лето 1518, индиктион ")

Последнюю букву названия года трудно разобрать.

Вторая надпись гласит:

ΔΕΗCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ
[ΤΟΥ] Θ(ΕΟ)Υ ΙΩΑΝΟΥ ΓΟΝΕΩ[Ν]
CΥΜΒΙΑC ΚΑΙ Τ[ΩΝ]
ΤΕΚΝΩΝ [ΑΥΤΟΥ] –

Δέησις τοῦ δούλου τοῦ
Θεοῦ Ἰωάννου γονέων,
συμβίας καί τῶν τέκνων
αὐτοῦ.

(„Моление раба божия Иоанна Гонео (и) его супруги и детей").

Библиография:

132, с. 214; 4, с. 18, ил. 1; 25, ил. 26; 215, с. 36, № 7, 316, № 10



Богоматерь Одигитрия, первая половина XVI в. Храм Константина и Елены, Пловдив, Дерево, темпера; 106 x 72 см.

Традиционное поясное изображение Богоматери типа Одигитрии с младенцем, удобно сидящим на ее левой руке. Богоматерь в светло-коричневом мафории с богатой золотой шраффировкой, образующей сеть струящихся складок. Синий чепец окружает ее лицо, которое никак нельзя назвать красивым или изящным, лицо особенное, с большими удлиненными глазами, несколько пухлыми щеками и решительно приподнятой нижней губой (такое впечатление создается благодаря темной тени под ней.). Христос изображен фронтально, благословляющим, со свитком в руке. Темно-синий хитон и коричневый гиматий, покрывающий левое плечо младенца, усыпаны обильными золотыми ассистами. Впечатляет насыщенность розовой карнации лиц.

В общем колорите преобладает золото — цвет, имеющий в ризантийском искусстве первостепенное значение. Он, однако, не придает изображению абстрактность, поскольку лики имеют весьма земной характер.

Библиография:
151;, 157; 205, ил. 6


Ο
ω
Ν

Христос Пантократор, конец XV в. Храм св. Георгия, Кремиковский монастырь Софийского района. Дерево, темпера; 96 х 73 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 8.

Поясное фронтальное изображение благословляющего Христа. Правая рука на уровне груди, в левой — закрытое евангелие, украшенное жемчугом и драгоценными камнями. Христос в темном, коричнево-красноватом хитоне с золотой каймой по вороту и мушельцами (добавленными, как видно, в более позднее время). Поверх хитона — темный сине-зеленый гиматий с золотой орнаментальной каймой на левом плече. Тип лица весьма особый — выдающиеся скулы, жидкая прямая борода и усы, взгляд настойчиво и пристально устремлен на зрителя.

Карнация лица передана легкой нюансировкой основного тона — охры.

По обе стороны фигуры симметрично расположена надпись:

I(HCOY)C X(PICTO)C O ΠANTOKPATΩP –
Ἰησοῦς Χριστός ὁ Παντοκράτωρ

Икона носит на себе отпечаток своеобразной индивидуальности ее создателя, и по типологическим признакам ее трудно отнести к какой-либо конкретной эпохе. Отдельные элементы живописного создания образа и его внутренней характеристики в сопоставлении с монументальностью фигуры позволяют провести параллель с иконами XIV в. (например, с двусторонней иконой Христа Пантократора и св. Афанасия в монастыре Пантократора на Афоне, датируемой проф. М. Хатзидакисом XIV в. (М. Хатзидакис, Иконите в Гърция с. 71). Последнее еще раз подтверждает, что рассматриваемая икона может быть отнесена к XV и даже к XVI в., когда в болгарском искусстве наблюдается возвращение к традициям иконописи XIV века.

Библиография:
152, с. 243-244, ил. 32; **288,** № 241; **297,** № 7; **25,** ил. 20; **316, № 5,** ил. 18; **211,** № 71, ил. 14


IC
XC

Сретение господне, вторая половина XVI в. Рильский монастырь. Дерево, темпера; 43 х 36 см. Отдел древноболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № РМ III - 83.

Внутри храма, символически переданного изображениями кивория и стены в глубине иконы, стоят Иосиф и Мария, только что предавшая младенца Иисуса в руки старца Симеона. Младенец протянул руку к матери. Позади старца Симеона — Анна-пророчица со свернутым свитком в руках. Одежда участников сцены традиционная. Фланкируют сцену две высокие палаты.

Цвет карнации определить трудно из-за повреждения слоя живописи, по всей вероятности, она была темно-охровой с высветлениями, переходящими в почти белые пятна на выпуклых частях лица. На губах Богоматери и ев. Анны видны остатки киновари,

Надпись:

Срѣтенїе г(оспод)не

Согласно закону Моисея (Левит 12, 2—8), женщине, родившей дитя мужского пола, до сорокового дня был возбранен вход во храм. По истечении этого срока она обязывалась принести ребенка в храм вместе с „приношениями за грех" — агнцем или двумя горлицами (если женщина была бедна)! Сцена Сретения воспроизводит именно этот обычай. Ей сюжетной основой служит евангельский текст Луки (2, 22 - 39), согласно которому Иосиф и Мария приносят младенца в храм Иерусалима, где его принимает и благословляет старец Симеон, названный благодаря этому „богоприимцем". Ему было дано обетование св. Духа не увидеть смерти, „доколе не узрит Христа Господа". С ним Анна, восьмидесятичетырехлетная вдова, не выходившая из храма, „постом и молитвою служа богу день и ночь", и предрекшая сошествие Христа на землю.

Иконография этой сцены утверждается в VI в., а празднование Сретения, согласно Феофану Исповеднику, было введено повсеместно в Византийской империи Юстинианом (Л. Миркович, Хеортологиjа, стр. 135).

Однако наиболее ранние из дошедших до нас иконы Сретения относятся к X—XI вв. Иконография праздника остается сравнительно устойчивой в течение позднейших столетий: сохраняется место действия — внутренность храма — и число персонажей, и только расположение последних является произвольным. Интересно отметить, что уже в наиболее ранних образцах иконографии праздника засвидетельствованы все варианты как положения младенца — на руках у матери, на руках у Симеона или между ними, так и места и позы Анны-пророчицы. Очень типична композиция, точно иллюстрирующая евангельский текст Луки: старец Симеон подает младенца матери. Иконографический тип, воспроизведенный в рассматриваемой иконе, встречается с XI в. и получает широкое распространение в XIV в. (В. Н. Лазарев, История, II, ил. 72, 301). Новым, внесенным в иконографию Сретения в XIV в. (о чем свидетельствует наша икона), является особое, данное в восходящем порядке расположение фигур, завершающееся фигурой Анны-пророчицы со свернутым свитком в руке (Sotiriou, Synai, il. 220). По мнению исследователей М. Хатзидакиса и Н. Ксингопулоса, в XIV в. этот иконографический тип приобрел полностью завершенную форму, в частности в работах живописцев - критян на Афоне (M. Chatzidakis, Icones, p. 40 - A. Xyngopoulos, Upapanti, p. 137). М. В. Алпатов также считает такую фигур характерной для русских икон XV — XVII вв. (М. В. Алпатов, Икона „Сретение", с. 561).

Библиография:

164, с. 223-230, ил. 7; 177, ил. 6; 316, № 19



Успение Богоматери, вторая половина XVI в. Рильский монастырь. Дерево, темпера; 42,5 x 32,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии.

Богоматерь представлена полулежащей с закрытыми глазами на высоком ложе, покрытом пурпурным покрывалом. Она в темно-синем хитоне и вишнево-красном мафории. Позади ложа Христос со спеленутой в виде младенца душой Богоматери. По обе стороны Христа (в мандорле) два ангела с зажженными свечами в руках. Петр с кадильницей ведет влево апостолов, справа апостол Павел припал к ногам усопшей. Среди апостолов трое епископов, один из которых в белоснежной фелони. Позади сцены — высокая стена и две палаты, обращенные к центру композиции.

Карнация лиц — темно-охровая на затененных местах и светлая (с примесью белил) на выпуклых. Их соотношение весьма контрастно и создает впечатление резко освещенных в полумраке лиц. Складки одежды переданы более светлыми по сравнению с основным тоном ткани оттенками.

Надпись киноварью на золотом фоне;

Оуспение Б(огород)ицы

По своей иконографии сцена весьма сходна с тремя иконами Греческого института в Венеции (M. Chatzidakis, Icones, il. 15, 16, 130), с греческой иконой Музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина в Москве (O. Wulff - M. Alpatov, Denkmaler, 146, taf.60), а также с еще одной греческой иконой из Музея Бенаки в Афинах — инв. №2981 (Xyngopoulos, Katalog, S. 18. Felicetti-Liebenfels, Geschichte,SЛ03),датируемых примерно серединой и второй половиной XVI в., и со стенописью 1555 в часовне св. Георгия в монастыре св. Павла на Афоне. (G. Millet, Athos, pl. 189, 2).

Общим признаком названных икон является пирамидальная композиция. Она выделяет фигуру Христа, расположенную на ее центральной оси и повернутую на три четверти оборота к Богоматери. Эти особенности восходят к древним иконографическим образцам. W. Mitrovic et N. Okunev, La Dormition, fig. 1, 3/.

К ним следует отнести и мандорлу вокруг фигуры Христа, встречающуюся в памятниках XI в., но здесь она имеет форму листа с золотой шраффировкой, уподобляющейся его скелету. В таком виде она встречается и в памятниках XI в. (В. Н. Лазарев. История,т. II, ил. 301.-Sv. Radojcic, Jkone Srbije i Makedonije, il. 25)

Изображение фигур трех епископов возле ложа Богоматери — также относится к старой традиции, однако расположение их на нашей иконе характерно для памятников поздневизантийского искусства (G. Millet, Athos, p,. 132). По мнению некоторых исследователей, это Дионисий Ареопагит, Иоанн Дамаскин и Андрей Критский, составители гимнов и повествований, посвященных Успению Богоматери. В апокрифическом сказании о празднике, приписываемом Иосифу Аримафейскому, это Иерофей, Иаков, брат Господень, и Дионисий Ареопагит. А. И. Кирпичников, исследовавший апокрифические сказания и канонические тексты, легшие в основу различных иконографических типов Успения, связывает появление фигур епископов в изображении Успения с влиянием этих текстов (Кирпичников, Успение Богородицы, с. 214—218).

Библиография:

164, с. 211-223, ил. **1; 177,** ил. 5; **316,** № 18; **211,** № 73



Гостеприимство Авраамово (Ветхозаветная Троица), 1597—98 гг. Изограф Недялко из Ловеча. Дерево, темпера; 93 x 69 см. Церковный историко-археологический музей в Софии. Инв. № 3332.

Три ангела, воплощающие божественное триединство, изображены сидящими вокруг скамьи полукруглой формы, служащей трапезой. Средний и сидящий справа ангелы в темно-синих хитонах и красных гиматиях, а левый — в красном хитоне и синем гиматии. Одежды и крылья ангелов обильно испещрены золотыми ассистами. На трапезе три сосуда и ножи. На заднем плане — две палаты со свисающим красным платом между ними. Из окон палат смотрят Авраам и Сарра. У ангелов однотипные лица с темно-охровой карнацией, высветленной на выпуклых частях. Над бровями проходят розовые дуги, повторяющие их изгиб.

Под нижним краем скамьи надпись:

„... сы божественьн ѡб[р]а[з] въ лѣто ҂зрѕ нзѡграфъ
Недѣлко ѡт [гра]дъ Ловеч“

„... Это божественное изображение в лето 7106 от сотворения мира (илл. 1597 — 1598 гг. н.э.)... изограф Недялко из города Ловеча".

Икона обогащает наши представления об аспектах видения и восприятия средневекового иконописца, тем более, что это одна из немногих сохранившихся икон с подписью автора. Сцена из Ветхого завета, трактующая сугубо человеческий сюжет, превращена живописцем в гимн, воспевающий жизнь, взятую в ее чисто духовной субстанции. Приход этой жизни благовествуют три ангела в доме давно примирившихся со своим бездетством старца Авраама и его жены Сарры, однако сущностью сцены является прежде всего символическое значение воплощенного триединства. Охваченный этим чувством живописец постарался избежать повествовательного элемента, подчиняющего сюжет определенной жанровости, выдвинув на первый план возвышенную духовность, ирреальность события. Бросается в глаза прежде всего колорит с преобладающими в нем розово-красноватыми тонами, странно прозрачный, высветленный обильной позолотой. Золотистый фон, как бы пронизывающий все вокруг, что достигается обилием золотых ассистов на одеяниях и золотистой заштриховкой трапезы, сияет мерцающими мягкими отблесками и создает некий воображаемый фон, на котором архитектурные детали, фигуры и другие подробности приобретают странную воздушность.

Библиография:

108, с. 40, ил. 58; **297,** №11; **153; 21; 27,** 1-10.IX.; **28,** с. 10, ил. 8; **154; 141,** ил. 133; **61,** ил. 41; **163,** с. 42-43; **159,** ил. 52; **211,** № 80



Богоматерь с младенцем, конец XVI в. Банковский монастырь. Дерево, темпера; 29 х 24 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 67.

Богоматерь изображена с младенцем, нежно прильнувшим головой к ее лицу. Левой рукой он касается края ее мафория, правую со свитком поднес к подбородку. Богоматерь придерживает его за плечи. Небольшой формат иконы обусловил композицию, центром которой являются прижатые друг к другу головы Богоматери и младенца.

Изящные руки Богоматери, с бесконечной нежностью придерживающие маленькое тельце Христа, плотный коричнево-красноватый тон тканей и несколько более светлая, но выдержанная в той же коричнево-красноватой гамме карнация лиц придают гармоничность всему изображению.

Веки и месяцевидные складки под глазами Богоматери очерчены очень схематично. Тот же схематизм заметен в передаче носа, тени под ним и морщинок на лбу младенца.

Некоторое сходство в трактовке лица обнаруживается с иконным изображением Богоматери в церкви Успение Богоматери с. Карлуково (1602 г.)

Тема материнства, это подлинное открытие византийского искусства, часто находила место в церковной живописи славянских стран в самых различных вариантах. Получившее широкое распространение изображение Богоматери Умиление своей теплотой, вероятно, оказывало неотразимое воздействие на славян. Многочисленные варианты этого изображения, как доказывают примеры, основываются на существовании различных иконографических типов. Исходя из позы Богоматери и младенца на нашей иконе, ее можно было бы назвать Элеусой или Гликофилусой.

Библиография:
297, № 19; **141,** ил. 127; **25,** ил. 69; **316,** p. 56, case **И-2**



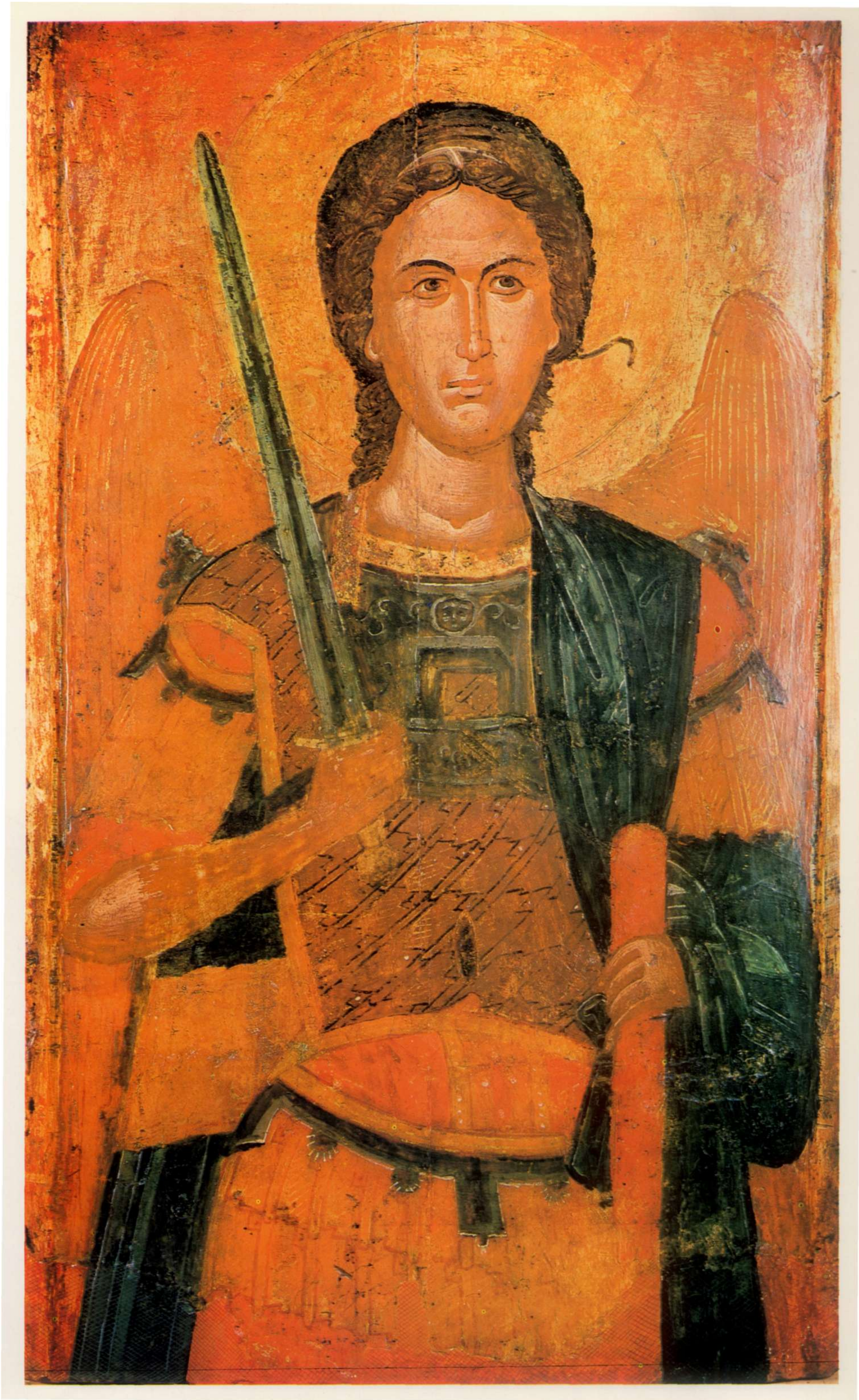
Архангел Михаил, конец XVI в. Неизвестного происхождения. Дерево, темпера; 85,5 х 52,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3289.

Архангел Михаил представлен стоящим фронтально, с едва заметно повернутой в сторону головой. Святой изображен в воинском одеянии — красной тунике, светло-коричневых пластинчатых доспехах с изображением Медузы, темно-зеленом, наброшенном на плечо плаще, с красным свитком в левой руке. В правой он держит поднятый меч — символ достоинства „архистратига Христова воинства". Крылья светло-коричневые с золотой шраффировкой. Характерная передача ткани плаща, все еще мягкая моделировка лица (коричневая основа, высветленная до светло-охрового тона на выступающих местах, отмеченных плотными белыми бликами) позволяют отнести икону к концу XVI или самому началу XVII века.

По типу лица архангела и его передаче изображение обнаруживает сходство с иконой Богоматери Панагии с острова Крита или с островов Архипелага, датируемой XVII в. (Lasovic et Rossier, Les icones, il. 30).

Библиография:

25, ил. 45; 316, № 49



Собор архистратига Михаила около 1643 г. Банковский монастырь. Дерево, темпера; 107 x 62,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 67-х.

Все изобразительное поле иконы занято фигурами 14 ангелов, поставленными в трех горизонтальных плоскостях. Частично закрытые тела верхних ангелов не создают впечатления пространственности. Симметричное расположение фигур по отношению к среднему ангелу, расположенному фронтально на центральной оси, не сковывает композицию, что достигается внутренним ритмом их слегка наклоненных изящных голов.

Ритм соблюден и в распределении цветных пятен — синих, киноварно-красных, зеленых и золотых. Хотя у всех персонажей повторяется один и тот же тип лица, чувство монотонности преодолевается благодаря удачной композиции и ее колоритному решению. Карнация выполнена в теплой гамме охровых, переходящих в розовые, тонов, охватывающих большую часть лица.

Наверху, в рамке, надпись киноварью на золотом фоне:

Η CYΝΑΞΙC ΤΟΥ ΑΡΧΙCΤΡΑΤΗΓΟΥ ΜΙΧΑΗΛ –
Ἡ σύναξις τοῦ ἀρχιστρατήγου Μιχαήλ

Внизу слева полустершаяся надпись белыми буквами на зеленой поземи:

ΔΕΗCIC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΓΕ[Ω]Ρ[ΓΙΟΥ] –
Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Γεωργίου

Библиография:

297, № 13; 141, ил. 138, 139; 25, ил. 63; Ш , № 50, ил. 9



Св. Георгий на троне, начало XVI в. Пловдив. Дерево, темпера; 80 x 52,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии Инв. № 486.

Св. Георгий изображен фронтально, сидящим на троне без спинки. В поднятой правой руке он держит копье, а в левой, опущенной вниз, меч. За левым плечом — характерной круглой формы щит. Святой в традиционном воинском одеянии — короткой темно-синей тунике и белых плотно облегающих ноги панталонах (ἀναξυρίδες), коричневого цвета броне из радиально расположенных пластин, украшенных в беспорядке разбросанными позолоченными зернами. Красный плащ, схваченный живописным узлом на левом плече, плавно ниспадает на спину святого. На простом коричневом троне без всяких украшений лежат две подушки — белого и красного цвета. Наверху слева изображен контуром ангел, венчающий голову святого короной — стеммой, а в правом углу, с „неба", его благословляет рука господня.

Строго фронтальная, иератическая поза св. Георгия почти не нарушается положением ног, носки которых поставлены врозь. У святого обычная короткая прическа с локонами, строгость ее гармонирует с идеально уравновешенными чертами, в передаче которых проскальзывают начатки стилизации.

Ряд признаков, уже указанных в тексте, и некоторые существенные иконографические, формально-стилевые и эпиграфические детали — рельефные жемчужины на броне, очень гладкие мазки, полная геометричность бликов и не на последнем месте буква О с вписанной в нее буквой С в имени святого в надписи над ним О АГІОС Г[Е]ΩРГІОС — Ὁ Ἅγιος Γεώργιος позволяют датировать икону не ранее, чем XVI веком.

Библиография:
221, ил. 67; **152,** с. 326, ил. 2; **288,** № 239; **297,** № 9; 20, ил. 29; **141,** ил. 125; **25,** ил. 16, 17; 28, с. 4, ил. 2; **155,** № 2, **215, №** 1; **316,** № 7, ил. 19; **211,** № 78, ил. 18



Св. Георгий, деталь иконы св. Георгия на троне, XVI в. (25).

Темно-охровая основа, высветленная до чистой охры с подрумянкой на выпуклых частях, и стилизация, проявляющаяся в нанесении бликов и передаче волос, служат доказательством поздней датировки иконы, которую обычно относят к XII—XIII или XIV вв. (В. Пандурски, Иконата, 326, ил. 2 — Ат. Божков и др. Националната, с. 16,17). Акад. К. Миятев впервые датирует ее XVI в. (Кр. Миятев, Иконите в България, ил. 125).

Хотя черты юношеского лица отмечаются редким изяществом и чистотой, во всем изображении чувствуется каллиграфическая манера письма, постепенно ставшая характерной для ряда балканских икон XVI и XVII веков.

Библиография:

Та же, что и в аннотации к иконе св. Георгия (№ 25).



Богоматерь Фанеромени, 1532 г. (двусторонняя икона Распятием на оборотной стороне). Созополь, Дерево, темпера; 108 x 72 см. Церковный историко-археологический музей. Инв. № 3272.

Поясное изображение Богоматери слегка повернуто влево, к младенцу Христу, которого она держит обеими руками. Богоматерь в темно-синем хитоне и кирпично-красном мафории с золотой бахромой и звездами на обоих плечах и на лбу. На младенце белый хитон с красным и черным орнаментом и золотыми клавами, темно-охровый гиматий, богато украшенный золотой шраффировкой. Складки мафория Богоматери выполнены четырьмя оттенками красного цвета. Карнация лиц мягкая, плавной моделировки посредством тонких переходов от затененных частей, покрытых темной охрой, к более светлым. Вдоль глаз и над бровями положены тонкие белые блики в форме штриха.

В верхней части по

вписанные в круглые медальоны с красным фоном. Слева от изображения Богоматери надпись с ее наименованием: Η ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗ – Ἡ Φανερωμένη.

В нижней части рамки находилась дерственая надпись, от которой сохранились отдельные буквы и обозначение года з̃м̃ѳ̃ (= 1541 г.)

На двух боковых полях иконы даны (по восьми с каждой стороны) в чередующихся красных и синих медальонах погрудные изображения пророка Давида, царя Соломона, четырех евангелистов, апостолов и родителей Богоматери — Иоакима и Анны. Слева: Давид, апостолы Петр и Иоанн Богослов, Марк, Андрей, Варфоломей, Фома и Анна. Справа: Соломон, апостолы Павел, Матфей, Лука, Симон, Иаков, Филипп, Иоаким. Карнация лиц дана более живыми мазками с киноварной подрумянкой щек и губ.

Библиография:

149, ил. 3; **141,** ил. 124; **264,** Taf. 16; **211,** № 76, ил. 16, 17; **159**



Богородица Пантовасилиса, XVI в. Созополь. Дерево, темпера; 99 x 71 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3277.

Поясное изображение Богоматери типа Одигитрии с младенцем Христом, сидящим на ее левой руке. Правая рука младенца отведена в сторону для благословения, в левой он держит свернутый свиток. На Богоматери темно-синий хитон и темно-красный мафорий с золотой бахромой, на плечах и на лбу золотые звезды — символ непорочности. Из-под мафория виден синий чепец. Младенец Христос в хитоне цвета охры с черными и красным орнаментом и гиматии более темного цвета. Обе фигуры слегка повернуты друг к другу, однако этот прием не вносит в композицию элемент теплоты, изображение отмечается подчеркнутой строгостью, — выражение лица Богоматери сосредоточенное, сдержанное, почти до суровости, взгляд устремлен на зрителя. Прямой, узкий нос и очень маленький рот соответствуют византийскому идеалу красоты, нарушаемому, однако, полнотой щек. Богатая золотая шраффировка гиматия младенца и сосредоточенное выражение лица умного „взрослого ребенка", каким он обычно изображался в духе старой традиции, усиливают торжественное звучание всего изображения, где Богоматерь представлена Пантовасилисой, — этот эпитет написан киноварью на золотом поле слева от ее фигуры:

МН(ТН)Р Θ(ЕО)Υ Н ΠΑΝΤΟΒΑCΙΛΙC[CA] –
Μήτηρ Θεοῦ ἡ Παντοβασίλισσα (Πνατάνασσα)

На затененных частях лица живописец применил оливково-охровую основу. Постепенными переходами оттенков охры, сделанными чрезвычайно тонкими и гладкими мазками, он стремился создать впечатление объемности лица. На выступающие места положены параллельные короткие белые блики — оживки. Губы, щеки и кончик носа освежены подрумянкой.

Что касается типа и монументальности фигуры, то наиболее близкими соответствиями этой иконы следует считать икону Богоматери Одигитрии из Созополя (XVI в.), хранящуюся в Церковном историко-археологическом музее в Софии, инв. № 3273, а также некоторые критские иконы XVI в., однако карнация лиц и в частности способ чередования свето-теневых плоскостей показывает существенную разницу.

Библиография:
152, с. 341, ил. 29, 154; 338, № 5 ; 163 с. 42; 316, № 12, ил. 17


ΜΡ
ΘΥ
ΙC ΧC
Η ΠΑΝΤΟΒΑCΙ
ΛΙCΑ

Богоматерь Кехарифомени, середина XVI в. (двусторонняя икона с Распятием на оборотной стороне). Село Болгарево Бургасского района. Дерево, темпера; 107 x 83 см. Церковный историко-археологический музей в Софии. Инв. № 3374.

Поясное изображение Богоматери типа Одигитрии. Правая рука на уровне груди, на левой сидит благословляющий младенец Христос с белым свитком в руке. И Богоматерь, и Христос даны фронтально, что усиливает иератический характер изображения. На Богоматери плотно облегающий фигуру коричневый мафорий, ломаные линии складок которого обозначены тремя оттенками коричневого цвета. Места сгибов очерчены золотистой охрой, в такой же цвет окрашена пышная бахрома правой части мафория. Младенец Христос в белой тунике, украшенной черным и красным орнаментом и золотыми клавами. Темно-охровый гиматий покрыт обильной золотой шраффировкой.

Над ликами Богоматери и младенца — погрудные изображения архангелов Михаила и Гавриила, одна рука — на уровне груди, в другой — жезл.

Карнация выполнена землисто-коричневым цветом, овал лиц и глазницы очерчены плотной линией, на выступающих частях лица — щеках, лбу, носу, подбородке — широкими пятнами положена розовая охра. Белые блики в форме штрихов нанесены на обычные места довольно небрежно.

Слева от изображения надпись с наименованием Богоматери — Преблагодатная, как ее назвал благовестник архангел Гавриил (От Луки, 1, 28).

МН(ТН)Р Θ(ΕΟ)Υ Η ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕ[ΝΗ] –
Μήτηρ Θεοῦ Ἡ Κεχαριτωμένη

На двух боковых полях рамки представлены по четыре сцены из жизни Богоматери, не отделенные одна от другой красными линиями. Сцены даны слева направо в таком порядке:

1. [ΠΡΟCΕ] ΡΧΟΝΤΑΙ ΜΕΤΑ ΔΩΡΩΝ [ΚΑΙ] [ΠΙ
ΑΥ(ΤΩ) ΑΤΕΚΝΕΙC –
Προσέρχονται μετά δώρων καί προσεύχονται αὐτῷ ἄτεκ
2. ΑΓΓΕΛΟC ΚΥ(ΡΙΟΥ) ΜΗΝΓΩΝ ΤΩ ΙΩΑΚΕΙΜ
– Ἄγγελος Κυρίου μηνύων τῷ Ἰωακείμ τήν σύλληψιν
3. Η ΓΕΝΝΗCIC ΤΗC Θ(ΕΟΤΟ)ΚΟΥ –
Ἡ γέννησις τῆς Θεοτόκου
4. ΤΑ ΑΓΙΑ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ –
Τά ἅγια τῶν ἁγίων
5. ΑΠΟCΤΡΕΦΟΝΤΕC ΤΑ ΔΩΡΑ ΜΕΤΑ ΛΥΠΗ(
Ἀποστρέφοντες τά δῶρα μετά λύπης
6. Ο ΑCΠΑCΜΟC ΤΩΝ ΔΙΚΑΙΩΝ –
Ὁ ἀσπασμός τῶν δικαίων
7. Η [ΕΥΛΟΓΙΑ] [Π]ΑΡΑ ΤΩΝ ΙΕΡΕΩΝ –
Ἡ εὐλογία παρά τῶν ἱερέων
8. Η ΠΡΟC[ΕΥ]ΧΗ . . . [ΤΟΥ] Ζ[Α]ΧΑΡΙΟΥ –
Ἡ προσευχή . . . τοῦ Ζαχαρίου

1. „... приходят с дарами и просят... будучи бездетными".
2. „Возвращают дары с горестью".
3. „Ангел господень возвещает Иоакиму о зачатии".
4. „Объятие праведных".
5. „Рождество Богоматери".
6. „Богоматерь получает благословение иереев".
7. „Введение Богоматери во храм — во „Святая святых".
8. „Молитва Захария".

Тип ликов (персонажей житийных сцен) и их изображение, в котором значительное место занимает розово-красный тон выступающих частей при общей темно-охровой карнации, а также передача тканей находят соответствие с иконой „Прославление Богоматери" или „Все пророки..." середины XVI в., хранящейся в Греческом институте в Венеции (M. Chatzidakis, Icones, p. 26, il. 111, 10).

Наверху в рамке поясное изображение Деисуса с архангелами Михаилом и Гавриилом. Нижняя часть рамки достаточно широка, вполне возможно, что там находилась дарственная надпись. Все надписи, сделанные киноварью на золотом фоне, — на греческом языке:

I(ΗCOY)C X(PICTO)C – Ἰησοῦς Χριστός
APX(ΑΓΓΕΛΟC) ΓΑΒΡΙΗΛ – Ἀρχάγγελος Γαβριήλ
(ΑΡΧΑΓΓΕΛΟC) ΜΙΧΑΗΛ – Ἀρχάγγελος Μιχαήλ

Просвечивание показывает существование первичного слоя.

Библиография:

148, с. 83-84; **288,** № 242 ; **297,** № 4, 5; **141,** ил. 115, 117, 119; **27,** 1-11. VI.: **28,** с. 15-16; ил. 5; **238,** p. 249, il. 122; **159,** il. 46-47, 48-49;


ΘΥ
ΙϹ ΧϹ

Распятие (на оборотной стороне Богоматерь Кехарифомени). Те же данные, что и в аннотации к иконе № 29.

В центре иконы — крест с распятым Христом. Голова склонена на правое плечо.

По одну сторону креста Богоматерь, по другую Иоанн Богослов в скорбных позах. Изображение Богоматери значительно повреждено и не позволяет определить точное положение рук. Правая рука, судя по складкам мафория, по-видимому, была протянута к Христу. К нему обращено и ее лицо с прижатой к щеке левой рукой. Справа Иоанн с поникшей головой, правой рукой он подпирает подбородок, левой указывает на мертвого Христа.

В глубине изображена высокая стена Иерусалима зеленого цвета. Над крестом два синих ангела утирают глаза кончиками плащей.

Карнация лиц темно-коричневая с пятнами светлой охры на выступающих местах. Возле глаз белые блики. Щеки, губы и кончик носа подрумянены киноварью, за исключением лица Христа, отсутствие подрумянки усиливает его мертвенную бледность.

Над фигурами Богоматери и Иоанна Богослова киноварными буквами на золотом фоне выведены их имена:

МН(ТН)Р Θ(ΕΟ)Υ – Μήτηρ Θεοῦ
Ο ΑΓ(ΙΟC) ΙΩ(ΑΝΝΗC) Ο ΘΕΟ[ΛΟΓΟ]C –
Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος

На перекладине креста белыми буквами обозначено наименование сцены:

Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C Η CΤΑΥΡΩCΙC –
Ἰησοῦς Χριστός Ἡ Σταύρωσις

В композиционном отношении икона в самом общем смысле близка к выносной иконе Распятия XIII в. (Богоматерью Одигитрией на оборотной стороне) из Охрида (К. Балабанов, (Иконе — № 4). Однако по манере передачи лиц и тканей она имеет сходство с критскими иконами середины XVI века.

Библиография:
Та же, что и к аннотации иконы № 29.


IC XC

Благовещение (царские врата), конец XVI в. из с. Бара. Музей Преображенского монастыря. Дерево, темпера; 120 x 86,5 см.

На левой створке царских врат изображен архангел, порывисто устремленный к Богоматери, — левая нога полусогнута в колене, правая отставлена назад; эта поза уравновешена вынесенной вперед левой рукой. Расправленные красные, с зелеными краями крылья повторяют гибкий силуэт тела, усиливая иллюзию движения. В руках у архангела жезл, протягиваемый им Богоматери, которая изображена стоящей. На ней темно-синий хитон и пурпурный мафорий, на ногах пурпурная обувь, символ царственности, подножие покрыто пурпурной подушкой. Богоматерь держит в руках веретено с красной пряжей, из которой ей было поручено выткать занавес для храма. Благовестие архангела встречено ею спокойно, о чем свидетельствуют легкий наклон головы и взгляд, устремленный на зрителя.

За фигурами Богоматери и архангела виднеется роскошное здание, изображенное с обратной перспективой. Архитектурные детали окрашены в различные оттенки коричневого цвета с примесью красного. В проемах окон цари Давид и Соломон, символично связанные со сценой.

Карнация затененных мест выполнена коричнево-зеленоватым цветом, на выступающие части нанесены охрой блики. На щеках легкая подрумянка. Применение светотеневых контрастов придает объемам ярко выраженную пластичность.

Размеренные жесты фигур, их ритмичная уравновешенность, свидетельствующие о сдержанности чувств, колорит, объединенный общим коричневым тоном, придают иконе изысканную гармоничность. В этом отношении ее можно сопоставить со сценой Благовещения иконы праздничного круга.

Лавры св. Афанасия на Афоне (M. Chatzidakis, Recherches, il. 34, 68).

Библиография:
22, ил. 5; 211, № 18, ил. 21



Богоматерь Кехарифомени (Преблагодатная), XVI в. (центральное изображение переписано в XV111 в.(Несебр. Дерево, темпера; 130 x 94 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 124 — 3.

Поясное изображение Богоматери на золотом фоне, слегка повернутой к младенцу Христу, сидящему на ее левой руке. Правая рука на уровне груди ладонью внутрь. Богоматерь в малиново-красном, плотно запахнутом мафории с золотой каймой. Под мафорией синий чепец с золотым орнаментом. Младенец Христос в белом хитоне, украшенном мушельцами и охровым клавом с золотым ассистом. Его гиматий такого же охрового цвета с густой золотой шраффировкой. Правой рукой Христос благословляет, в левой держит свернутый свиток — символ мудрости. Фигуры были переписаны, по-видимому, в XVIІІ в., за исключением рук и одежды младенца Христа. В верхних углах два ангела (XVI в.), почтительно склонившиеся к Богоматери и младенцу, их руки окутаны плащами. Эпитет Богоматери Η ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ - Преблагодатная, выписан киноварью на золотом фоне слева от фигуры (от Луки, 1, 28).

ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ Η ΚΕΧΑΡΙΤΩΜΕΝΗ –
Μήτηρ Θεοῦ ἡ Κεχαριτωμένη

На двух боковых полях от подлинника сохранились 14 поясных изображений пророков, держащих развернутые свитки с пророчествами. Слева — царь Давид, Захария, Аарон, Гедеон, Азария, Иоиль, Даниил, справа — царь Соломон, пророк Моисей, Михей, Иеремия, Елисей, Исайя, Аваакум.

Их изображения находят известное соответствие в некоторых критских иконах середины XVI в., в частности тип, изящная моделировка лиц, выдержанность поз и жестов, передачи пробелкой на охровой основе и высветлением складок до белого тона на выступающих местах (H. Skroboucha, Meisterwerke, Taf. XVII).

В нижней части рамки черными буквами на охре сделана греческая надпись:

ΔΕΗCΗC ΤΟΥ [ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ] Θ(ΕΟ)Υ ΑΓΑΛΟΥ
CΗΝ ΤΗ CΗΜΒΗΟΥ ΑΥΤΟΥ
ΑΜΗΝ ΧΕΙΡ ΚΩCΤΑΝ [ΤΙΝΟΥ]

(„Моление раба божьего Агалу и его жены (...) исинис (аминь?) и их детей. Аминь. Рукою Константина).

Библиография:

155, № 6; **215,** № 9: **316,** № 57; **238, р.** 266


ΜΡ
ΘΥ
ΙC ΧC
Η ΚΕΧΑΡΙ
ΤΩΜΕΝΗ
Ο ΩΝ

Пророк Елисей, деталь иконы Богоматери Кехарифомени (№32).

Пророк Елисей, пятый в правом ряду, изображен, как и остальные, до пояса. Он обращен к Богоматери и младенцу Христу, правой рукой благословляющему, а в левой держащему развернутый свиток с надписью, из которой можно прочесть лишь несколько слов:

ΕΞΕΛΕΥCΕΤΑΙ ΡΑΒΔΟC ΕΚ Τ[ΗC] ΡΙ[ΖΗC] . . . –
Ἐξελεύσεται ῥάβδος ἐκ τῆς ῥίζης. . .

„И произойдет отрасль от корня"...

У пророка Елисея высокий бугристый лоб, седые волосы и длинная седая борода. На нем темно-зеленый хитон и малиновый гиматий, сильно высветленный на выступающих частях складок. Основной фон лица — охра, выступающие части окрашены более светлой охрой, положенной штрихами.

По обе стороны головы надпись:

Ο ΠΡ(Ο)Φ(Η)Τ(Η)C ΕΛΙCΕΟC –
Ὁ Προφήτης Ἑλισαῖος

Библиография:
Та же, что и к аннотации иконы Богоматери Кехарифомени (32).


ΕΞΕΛΕΥ
CETAI
ΡΑΒΔΟC
ΕΚ Τ

Пророк Аарон, деталь иконы Богоматери Кехарифомени (№32).

Пророк Аарон, третий в левом ряду, изображен седовласым и седобородым старцем. В руке у него развернутый свиток с текстом:

КАІ Н РАВΔОС ААРΩN Н ВΛАСТНС[АСА]... –
Καί ἡ ῥάβδος 'Ααρών ἡ βλαστήσασα...

„И от корня Ааронова выстет...".

Аарон в темно-зеленом хитоне и темно-розовой мантии с золотым орнаментом, схваченной на груди. Лицо, как и у других пророков, изможденное, с тонкими чертами. Карнация светло-коричневая, однотонная. Иконописец высветляет ее характерным для памятников живописи XIV в. приемом — несколькими белыми оживками, нанесенными на определенные места.

Надписи возле всех изображений расположены в одинаковом порядке:

О ПР(О)Ф(Н)Т(Н)С ААРΩN –
Ὁ Προφήτης 'Ααρών

Библиография:
Та же, что и к аннотации иконы Богоматери Кехарифомени (№32).



Деисус, конец'XVI в. Несебр. Дерево, темпера; 130 x 110 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3.

Композиция Деисуса обычного типа, с фигурой Христа в центре, сидящего на троне с высокой спинкой. Христос в синем стихаре, розовом полиставрионе с вписанными в круги черными крестами и белом офоморе — одеянии, символизирующем его служение, что отражено и в надписи:

I(HCOY)C X(PICTO)C O MEΓAC A[P]X(H)EPEYC —
Ἰησοῦς Χριστός ὁ μεγας ἀρχιερεύς

„Иисус Христос Великий архиерей". По обе его стороны Богоматерь и Иоанн Предтеча в молитвенных позах, как заступники Новозаветной и Ветхозаветной церкви перед Христом, молящиеся о спасении рода человеческого. Богоматерь в синем хитоне и темно-красном мафории, а Иоанн Предтеча в коричневом хитоне и зеленом гиматии. В удлиненном каноне фигур чувствуется некоторая манерность, не выходящая за рамки изысканности, которой отличаются иконы Несебра (Месемврии).

TAYT[A]	[O KOC]MOC
EN[TEΛΩMAI]	YMAC MHCI ΓΙ
YM[IN] INA	NOCKETE
AΓAΠATE	OTI [EME] ΠPOT[ON]
AΛΛIΛOYC[EI]	[YMΩN MEMICHKEN]

Ταῦτα ἐντέλλομαι ὑμῖν, ἵνα ἀγαπᾶτε ἀλλήλους. Εἰ ὁ κόσμος ὑμᾶς μισεῖ, γινώσκετε ὅτι ἐμέ πρῶτον ὑμῶν μεμίσηκεν.

„Сие заповедаю вам, да любите друг друга. Если мир вас ненавидит, знайте, что меня прежде вас возненавидел". (От Иоанна, 15, 17, 18).

В типи лиц и манере передачи тканей одежды изображения Богоматери и Иоанна Предтечи имеют сходство с соответствующими изображениями икон Благовещения и Рождества Христова, приписываемых Феофану Критянину (M. Chatzidakis, Recherches, pi. 34, il. 37).

Икона с Деисусом — неизвестного происхождения, однако она, несомненно, принадлежит кисти живописца какой-либо не месемврийской мастерской конца XVI—XVII вв. Наличие общих черт с месемврийскими иконами Богоматери и Христа Великого архиерея дает основание предполагать, что эти иконы если и не принадлежат кисти одного мастера, то во всяком случае созданы в одной мастерской, иконописцы которой использовали одни и те же модели и следовали общим принципам.

Библиография:
152, ил. 34; **288,** № 262; **141,** ил. 111; **25,** ил. 47; **215,** № 11; **316,** № 51; **238,** p. 250, ил. 123; **211,** № 97



Иоанн Предтеча, деталь иконы Деисус, конец XVI в. (№35).

Изящные и соразмерные черты лица Иоанна Предтечи зримо раскрывают каноны, которым следовали авторы икон №№ 37 и 38 в передаче обнаженных частей тела. Карнация затененных частей лица выполнена оливково-охровым цветом, на выступающие, освещенные места положена розовая охра. Под глазами характерные треугольные тени. На определенных местах, не всегда наиболее выпуклых, как это принято, нанесены белые оживки в форме плотных линий — возле ноздрей, вдоль глаз, под и над бровями, в верхней части лба. Над верхним веком проведены две розовые линии. Легкая подрумянка нанесена и на щеки. Красной краской оживлены губы, основание глаз и нижняя часть носа. Волосы коричнево-красноватого цвета, гармонирующего с общей карнацией лица. Борода из нескольких волнистых прядей выполнена тем же цветом, нанесенным на оливково-охровую основу, характерную для затененных частей лица.

Библиография:
Та же, что и к аннотации иконы Деисуса (№35).



Богоматерь Всепетая, конец XVI в. Несебр, 110 x 79 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3596.

Богоматерь в традиционной позе Умиление, правая рука на уровне груди, голова склонена к младенцу Христу. Сидящий на левой руке младенец прижимается лицом к щеке матери, крепко обхватив ее за шею обеими руками. На Богоматери окутывающий все тело кирпично-красный мафорий с золотой бахромой. Из-под мафория виден синий чепец. Христос в голубом хитоне и охрово-коричневом гиматии с богатой золотой шраффировкой. Изпод гиматия видны босые ноги младенца.

Над изображением Богоматери два ангела в почтительных позах, с руками, покрытыми мантиями, в три четверти оборота к центру композиции. Их одежды, выполненные в почти свободной живописной манере (достигнутой благодаря умелому употреблению белого тона), производят впечатление воздушности.

Эта манера письма сближает икону с двумя критскими иконами Богоматери с символами ее страданий XVI и XVII вв., хранящимися в Греческом институте в Венеции (M. Chatzidakis, Icones,pl.II.) и иконой Иоанна Лампердоса— в музее Бенаки в Афинах (Musee byzantin p. 49).

Карнация выполнена общепринятым способом: охрово-оливковый цвет высветлен на выступающих местах розовой охрой, переходящей на щеках в чисто розовый тон. Белые блики в виде штрихов обозначают выпуклости скул и шеи. Оригинальны, в сущности, только лица Христа и ангелов. Лик Богоматери был переписан в более позднее время. От первоначального изображения сохранились руки, написанные в старой манере.

Эпитет Богоматери **Η ΠΑΝΥΜΝΗΤΟϹ** - Всепетая — написан красными буквами на золотом поле с левой стороны иконы.

ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ (ΕΟ)Υ Η ΠΑΝΥΜΝΗΤΟϹ –
Μήτηρ Θεοῦ ἡ Πανύμνητος

Ковчег иконы обрамлен широкой красной рамкой.

Библиография:
25, ил. 42; **316,** № 56, ил. 22; **238,** р. 318, 319; **211,** № 96


ΜΡ ΘΥ
IC XC

Христос Великий архиерей, начало XVII в. Несебр. Дерево, темпера; 126,5 x 82 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 28.

Христос изображен на золотом фоне фронтально, благословляющим, левой рукой придерживает раскрытое на коленях евангелие с текстом:

ΤΑΥ[ΤΑ] ΕΝ [ΕΙ] Ο ΚΟCΜΟC
ΤΕΛΩΜ[ΑΙ] ΥΜ(ΑC) ΜΗCΟΥ
ΥΜΙΝ ΙΝΑ [Γ]ΙΝΟCΚΕΤΕ
ΑΓΑΠΑΤΕ ΟΤΙ ΠΡΟΤΟΝ
ΑΛΛΙΝΟΥC ΕΜΕ ΜΕΜΙCΗΚΕΝ

Ταῦτα ἐντέλλομαι ὑμῖν, ἵνα ἀγαπᾶτε ἀλλήλους. Εἰ ὁ ὁ κόσμος ὑμᾶς μισεῖ, γινώσκετε ὅτι ἐμέ πρῶτον ὑμῶν μεμίσηκεν.

„Сие заповедаю вам, да любите друг друга. Если мир вас возненавидит, знайте, что меня возненавидел прежде вас", (от Иоанна, 15, 17, 18).

Христос сидит на пурпурной подушке на троне с высокой спинкой и украшениями, тождественными украшениям трона иконы № 39. Его босые ноги покоятся на подножии. Он в традиционном архиерейском облачении — поверх стихаря синего цвета надет розовый саккос. (Согласно Симеону Солуньскому, в саккос Христос был облачен при его поругании и бичевании. В своем первоначальном виде саккос был чисто белым, но с XVI в., став епископским одеянием, изменил свой цвет). На нашей иконе он украшен черными крестами и по существу представляет собой полиставрион, облачение архиереев. Поверх саккоса надет белый омофор с черными крестами, самая главная отличительная принадлежность архиерейского одеяния, без которой епископ не мог совершить ни одного таинства. На голове Христа высокая митра наподобие царской короны.

Карнация лика та же, что и на иконах №№ 35, 36, 37.

Надписи киноварными буквами на золотом фоне расположены симметрично по обе стороны изображения:

Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C Ο ΜΕΓ(ΑC) ΑΡΧΙΕΡΕΥC
Κ(ΑΙ) ΒΑCΙΛΕΥC ΤΩΝ ΒΑCΙΛΕΩΝ

Ἰησοῦς Χριστός ὁ μέγας ἀρχιερεύς καί βασιλεύς τῶν βασιλέων.

Некоторыми общими особенностями позы, типа, формой высокой митры икона имеет сходство с критской иконой „Христос царь царствующих" (конец XVI в.), отличающейся той же манерой передачи одежды (M. Chatzidakis, Recherches, il. 44, 45).

Библиография:

25, ил. 46; **316,** № 53



Христос на троне, 1603 г. Церковь Иоанна Предтечи, Несебр. Дерево, темпера; 136 x 97 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 1531.

Христос изображен фронтально сидящим на троне, правой рукой на уровне груди благословляет, в левой — закрытое евангелие. Форма трона с высокой спинкой и резным орнаментом встречается в памятниках XV—XVII вв. Христос сидит на двух подушках — черной и зеленой, согласно старой иконографической схеме. Ноги его покоятся на пурпурной подушке, лежащей на подножии. На нем вишнево-красный хитон с клавами и темно-синий гиматий. В позе ощущается подчеркнутая торжественность,чему в значительной степени способствует и колорит, построенный на контрастном сочетании теплых тонов охры, оттенков красного и холодных синих и зеленых тонов. Усеянный золотыми ассистами гиматий Христа, переданный с замечательным мастерством, кажется залитым потоками света. Карнация выполнена темной охрой с обильной примесью розового тона на выступающих частях.

В верхней части иконы симметрично расположены монограммы и имя Христа

ІС ХС о пантократор

Внизу слева золотыми буквами на лиловом фоне обозначен год написания иконы от Рождества Христова, а справа полустертая дарственная надпись:

ετ8ς αχг = 1603 г.

ΔΕΗCΕΙC ΤΟΥ Δ(ΟΥ)ΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ [ΑΛΕ]ΞΙΟΥ ΒΕΡΟΠΟΥΛΟΥ ΑΜΑ CIΜΒΙΟΥ Κ(ΑΙ) ΤΟΙC ΤΑΙΚΝΟΙC ΑΥΤΟΥ –

Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ 'Αλεξίου Βεροπούλου ἅμα συμβίου καί τῶν τέκνων αὐτοῦ.

„Приношение раба божия Алексиоса Варопулоса с супругой и чадами".

По типу икону можно сравнить с такой же иконой Эммануила Цанеса, хранящейся в Византийском музее в Афинах (Musee byzantin, p. 50, 52).

По типу лика и его выполнению икона имеет сходство с иконой Осязание Фомино другого критского живописца середины XVI в. — Ф. Саракинопулоса. (M.Chatzidakis, Icones, il.11).

Библиография:
4, с. 30, ил. 4; **316,** № 17, ил. 22


IC
XC

Христос Пантократор, 1607 г. Несебр. Дерево, темпера; 125 x 88 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 2459.

Поясное фронтальное изображение Христа в обычной позе с благословляющей правой рукой, закрытой до кисти гиматием. В левой — открытое евангелие с текстом:

ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩC
ΤΟΥ ΚΟCΜΟΥ. Ο ΠΙCΤΕΥΩΝ
ΕΙC ΕΜΕ ΚΑΝ Α–
ΠΟΘΑΝΗ ΖΗCΕΤΑΙ.
Κ(ΑΙ) ΠΑC Ο ΖΩΝ Κ(ΑΙ) ΠΙCΤΕΥ–
ΩΝ ΘΑΝΑΤΟΝ ΟΥ ΜΗ
ΘΕΩΡΗCΗ ΕΙC ΤΟΝ
ΑΙ[Ω]ΝΑ ΕΩC ΤΟ
ΦΩC ΕΧΤΕΤΕ ΠΙCΤΕΥ–
ΕΤ[Ε] ΕΙC [ΤΟ] ΦΩC Ι–
ΝΑ (Υ)ΙΟΙ [Φ]ΩΤΟC
(Γ)ΕΝΗC(Θ)Ε –
'Εγώ είμί τό φῶς τοῦ κόσμου ('Ιωαν. 8, 12)
ὁ πιοτεύων εἰς ἐμέ κἄν ἀποθάνη
ζήσεται, καί πᾶς ὁ ζῶν καί πιστεύων
θάνατος οὐ μή θεωρήση εἰς τόν αἰῶνα ('Ιωαν. 11, 25-26)
εἰς τό φῶς ἔχετε, πιστεύετε
εἰς τό φῶς, ἵνα υιοι φωτός γένησθε. ('Ιωαν. 12, 36)

„Я свет миру (от Иоанна 8, 12), верующий в меня, если умрет, оживет. И всякий, живущий и верующий в меня, не умрет вовек (от Иоанна, 11, 25—26). Доколе свет с вами, веруйте в свет, да будете сынами света", (от Иоанна 12, 36).

Христос в традиционном темно-красном хитоне с киноварным клавом и золотой шраффировкой, в темно-синем гиматии. На перекладине креста в нимбе традиционная монограмма: OS2N

(„Я есмь сущий") (вечно существующий), так назвал себя Христос, когда Моисей спросил, как его зовут. (Исх. 3, 14).

Стилизация, ощутимо дающая себя знать в передаче одежды, еще более явственно чувствуется в изображении волос, переданных схематически параллельными прядями. Карнация лица охрово-оливковая, розовой охрой моделированы выпуклости щек, подбородка, лба и носа, — розовый цвет превращается в преобладающий цвет плоти.

С обеих сторон фигуры Христа надпись киноварью:

Ι(ΗCΟΥ)C Χ(ΡΙCΤΟ)C Ο ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡ
'Ιησοῦς Χριστός ὁ Παντοκράτωρ

В нижней части рамки помещена сделанная киноварью на золотом фоне дарственная надпись:

ΔΕΗCΙC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ
ΜΑΝΟΥ ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ ΑΝΑ CΙΜΒΙΟΥ Κ(ΑΙ)
ΤΩΝ ΤΕΚΝΩΝ ΑΥΤΟΥ: ΑΧΖ–1607 –
Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ Μάνου 'Ιουλιανοῦ
ἅμα συμβίου καί τῶν τέκνων αὐτοῦ, ΑΧΖ-1607

„Приношение раба божия Мано Юлиану с супругой и чадами его, 1607 г."

Библиография:
4, с. 34, ил. 6; **316,** № 52, ил. 23; **211, №** 86



Христос Пантократор, начало XVII в. Несебр. Дерево, темпера; 115 x 78 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 4.

Поясное изображение Христа, благословляющего правой рукой на уровне груди. В левой — закрытое евангелие, украшенное жемчугом и драгоценными камнями. Христос в малиново-красном хитоне с оранжевым клавом и золотой шраффировкой, темно-синем гиматии. В нимб вокруг головы вписан крест с расширяющимися краями, очерченный красным контуром. На перекладине креста монограммы:

ΟΩΝ (ὁ ὤν)

Настоящая икона имеет много общих иконографических и стилевых особенностей с иконой № 40. Цвет одежды, выполнение складок, передача волос и вся моделировка фигуры указывают на принадлежность обеих икон кисти мастеров, с очень похожей манерой передачи объема. В карнации чувствуется некоторая разница, выражающаяся в преобладании на затененных частях лица Христа рассматриваемой иконы оливково-зеленой основы и более слабой примеси розового тона на выпуклых. Губы, как и на предыдущей иконе, с подрумянкой, над верхними веками проведены две параллельные розовые линии, а на нижнем веке — одна. В розовый тон окрашены также кончик носа и уха. Черты лица Христа не отличаются той идеальной правильностью, которая свойственна лику Христа иконы № 40, но взамен этого оно более человечно.

Надписи с монограммами и эпитетом Христа имеют то же расположение и вид:

I(HCOY)C X(PICTO)C O ΠANTOKPATOP
Ἰησοῦς Χριστός ὁ Παντοκράτωρ

Наблюдается некоторое типологическое сходство иконы с поясными иконами Эммануила Цанеса, хранящимися в Византийском музее в Афинах (Musee byzantin, p. 51, 3).

Библиография:

215, № 10, 316, № 55; 238, p. 267, il. 149


IC
XC
Ο
ω
Ν

Рождество Христово, конец XVI в. Церковь св. Стефана, Несебр. Дерево, темпера; 49,5 х 38,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3604.

Из всех праздничных икон повествовательный евангельский характер в наибольшей степени свойствен иконографическому изображению Рождества Христова. В центре композиции обычно помещается сцена Рождества в пещере. По левую сторону изображено прибытие трех царей на конях, над ними — хор ангелов, справа — благовестие пастырей, внизу — сцена омовения младенца Христа и пастух со стадом, играющий на свирели. Положение Богоматери, возлежащей на красном, эллипсовидной формы возглавии с орнаментами, место, занимаемое Иосифом — справа от нее в рост, с руками, протянутыми к младенцу, — возводят изображение к иконографическим схемам, часто встречающимся в поздневизантийском искусстве.

На всей иконе лежит отпечаток влияния образцов и технических приемов этого искусства. Свободные позы фигур, схваченных в живых, мотивированных движениях, насыщенность красок, блеск бархата — лилового, зеленого, темно-красного, — говорят о вкусе и чувстве художественной меры мастера, находившегося, как видно, под сильным воздействием образцов критской иконописи (M. Chatzidakis, Recherches, il. 69, 75)—Chatzidakis et Grabar, La peinture byzantine, il. 73 — Kalokyri, Athos, p. 43).

Карнация темно-охровая, высветленная розовой подрумянкой щек, лба и носа. Губы подцвечены киноварью.

В верхнем левом углу видны сохранившиеся части надписи.

Библиография:
316, №61, il. 20


ΜΡ ΘΥ

Иоанн Предтеча, 1639 г. Церковь Иоанна Предтечи, Несебр. Дерево, темпера; 87,5 x 40,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3599.

Иоанн Предтеча представлен в рост, фронтально, со слегка согнутыми в коленях ногами — в типичной для поздних иконописных изображений позе. Правую руку приложил ладонью к груди, в левой держит развернутый свиток со словами:

МЕТАNОЕI(ТЕ) НГГНК[ЕN] ГАР Н ВАСIΛНА ТОN ОY(РАNΩ)N –
Μετανοεῖτε ἤγγιχεν γάρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν.

„Покайтес,ибо приблизилось царство небесное" (от Матфея, 3, 2).

Той же рукой он поддерживает блюдо-дискос со своей усеченной головой. На нем милоть синего цвета, символизирующая его пустынножительство, и голубая хламида. Крылья коричневого цвета с золотой шраффировкой свисают по обе стороны фигуры. Карнация лица темно-коричневая с охровыми оживками. Длинные, спутанные волосы и суровое, почти мрачное выражение лица напоминают афонский прототип иконы, с которым ее сближают и крылья, впервые появившиеся в афонской иконографии Иоанна Предтечи. В нижнем правом углу бесплодное дерево с секирой у корня, которая должна его срубить (Мф. 3, 10).

Надпись:

IΩ(АNNНС) О ПРОΔРОМОС

В нижнем правом углу неразборчивая надпись с указанием года ЗРМЗ (7147 = 1639 н.э.).

Библиография:
316, №59; 211, №91


ΙΩ
ΜΕΤΑ
ΝΟΕΙ
ΗΓΓΙΚ
ΓΑΡ Η ΒΑ
ΣΙΛΗ
ΑΤΩΝ
ΟΥΝ

Димитрий Солуньский, XVII в. Церковь св. Георгия Малого, Несебр. Дерево, темпера; 65 x 43 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3600.

Святой изображен сидящим на красновато-гнедом коне вправо. Левой рукой он естественным движением придерживает поводья, а правой пронзает копьем поверженного врага. Димитрий в военном одеянии, на голове — красный мученический венец (стемма). Иконография изображения традиционная. Тип лица святого и манера моделировки дают основание считать, что икона создана в мастерской, существовавшей в Несебре в XVII веке.

В верхней части иконы с обеих сторон изображения сделана надпись киноварью:

О АГІО[С] ΔΗΜΗΤΡΗΟС –
Ὁ Ἅγιος Δημήτριος

Широкое распространение изображений святых — конных воинов в болгарской иконографии отмечено проф. А. Грабарем ка существенная черта балканского искусства в целом (Grabar, La peinture, p. 329).

Библиография:
25, ил. 44; **316**, №41

Piwmm



Благовещение, XVII в. Церковь Иоанна Предтечи, Несебр. Дерево, темпера; 43 x 33 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3582.

Сцена дана по обычной иконографической схеме — слева устремленный к Богоматери ангел со стилизованной лилией в руке, справа Богоматерь, стоящая перед троном, с которого она только что поднялась, жестом руки выражающая изумление. Одежда обоих персонажей традиционная. Палаты на заднем плане, как видно, были переписаны позднее, судя по особенностям их архитектуры и окраске. В проемах окон изображены пророки — цари Соломон и Давид — с развернутыми свитками в руках. Второй план в целом не увязывается с изящными, правильно построенными фигурами переднего плана, с их миловидными тонкими лицами, между которыми ощущается наличие внутренней психологической связи.

Карнация лиц выполнена темной охрой с оживками и легкими белыми бликами на выступающих местах. На верхних веках по две розовые параллельные черты.

Первоначальная надпись была сделана киноварью. Над ней идет вторая, выполненная черными буквами, вероятно, одновременно с ионовлением всей иконы. Надпись:

О ЕУАГГЕЛІСМОС ТНС Θ(ЕОТО)КОУ –
Ὁ Εὐαγγελισμός τῆς Θεοτόκου

„Благовещение Богоматери".

Икона является образцом самобытной творческой манеры. Она не может быть отнесена к иконам известных мастерских Несебра (Месемврия) XVII в., однако изящество изображения и высокий уровень мастерства говорят о том, что ее создатель получил хорошую подготовку.

Библиография:
316, № 20.



Св. Георгий, начало XVII в. Церковь Иоанна Предтечи, Несебр. Дерево, темпера; 123 х 84 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 2460.

Поясное фронтальное изображение св. Георгия с копьем в правой руке и мечом в левой. Поверх зеленой туники надета коричневая пластинчатая броня, перехваченная „поясами" металлического цвета. На плечи наброшен плащ киноварного цвета, ниспадающий жесткими прямыми складками. У левого плеча святого большой щит, изящно изогнутый в форме буквы „С".

Рассматриваемая икона создана в одной из месемврийских мастерских, действовавшей в одно время с уже известной нам мастерской (иконы №№ 35—41), но имеет свои существенные особенности. В ней обнаруживаются тенденции, воспринятые с увлечением иконописцами XVII в. и развитые ими в духе новых эстетических требований эпохи.

Особый тип лица возмужалого юноши со слегка приподнятыми бровями и довольно широким в нижней части носом имеет специфический характер, не чуждый абстрактности, дающей себя знать в передаче складок плаща. Общее впечатление розовой карнации лица лишь в некоторой степени сближает эту икону с остальными. Однако короткие, лаконические блики в виде параллельно нанесенных на обычные места штрихов, декоративность, выразившаяся в изображении плаща, и артистичность в передаче формы щита говорят о живописце не менее одаренном, чем другие месемврийские мастера, однако его творческие принципы и технические приемы отличаются известной самобытностью.

Наверху справа помещена надпись киноварью с именем святого:

[O ΑΓΙΟC] ΓΕΩΡ[Γ]ΙΟ[C] –
Ὁ Ἅγιος Γεώργιος

Библиография:

316, № 13.



Христос Пантократор, XVI в. Церковь Иоанна Предтечи, Несебр. Дерево, темпера; 92 x 77 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 2450.

Поясное фронтальное изображение Христа, благословляющего правой рукой, которую он держит на уровне груди. В левой — закрытое евангелие, украшенное жемчугом и драгоценными камнями. Христос в коричневом хитоне с крупными складками, обозначенными черными линиями, и золотым клавом, поверх хитона наброшен темно-синий гиматий (сильно поврежденный на иконе). Хитон обнажает крепкую шею цвета светлой охры с характерными складками, розово-красноватую на затененных местах. Такова же и карнация лица с подрумянкой под скулами и в верхней правой части лба.

Особый тип лица с большими, обведенными черным контуром глазами не имеет соответствий в образцах балканского искусства, весьма возможно, что здесь мы имеем дело с сильным восточным влиянием, вновь начавшим давать себя знать в болгарской иконописи XVII в.

Довольно мертвые цвета тканей, стилизованные складки, узкие, скошенные плечи, особая форма кисти левой руки, а также манера карнации могут послужить относительно вескими аргументами в пользу датировки иконы концом XVI века.

Библиография:
316, № 16



Св. Иоанн Предтеча, XVI—XVII в., Бургас. Дерево, темпера; 106 x 77 см. Художественная галерея в Бургасе.

Иоанн Предтеча изображен в виде ангела (Мрк. 1, 2), в рост, фронтально, правая рука поднята, в левой святой держит удлиненный крест и развернутый свиток с надписью:

МЕТАΝΟΕΙΤΕ ΗΓΓΙΚΕΝ ΓΑΡ Η ΒΑCΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ –
Μετανοεῖτε ἤγγικεν γάρ ἡ βασιλεία τῶν οὐρανῶν.

„Покайтесь, ибо приблизилось царство небесное" (От Матфея, 3, 2).

Иоанн Предтеча поднял правую руку для проповеди, что подтверждается и текстом свитка, возвещающим приближение царства небесного.

Иоанн Предтеча в обычном синем хитоне и коричневой хламиде с живописными складками. Его фигуре придано манерное движение, не лишенное изящества и артистичности. Большие черные крылья с красными перьями по краям уравновешивают фигуру. Строгое лицо с подчеркнуто темной, почти коричневой карнацией (со слабо высветленными охрой с примесью розового тона выпуклыми местами), а также моделировка всей фигуры свидетельствуют о том, что икона или принадлежит кисти мастера, пришедшего с Афона, или же заимствована с соответствующего афонского образца.

Над крыльями надпись киноварью:

[Ο ΑΓΙΟC] ΙΩ[ΑΝΝΗC] Ο ΠΡ(Ο)Δ[ΡΟ]ΜΟC –
Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος

По типу и манере передачи лица икона обнаруживает известное сходство с критскими иконами середины XVII в. (Chatzidakis, Icones, pi. VIII, 142 - Idem, Recherches, pi. 37)

Библиография:

338, № 17


ΜΕΤΑΝΟΕΙ
ΤΕ ΗΓΓΙΚΕ
ΓΑΡ Η ΒΑΣ
ΛΕΙΑ ΤΩΝ
ΟΥΡΑΝΩΝ

Св. Афанасий Александрийский, XVII в., Созополь. Дерево, темпера; 71x51 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3278.

Св. Афанасий изображен до пояса, фронтально, благословляющим, с закрытым евангелием. Он в полиставрионе цвета охры и синем омофоре с большими черными крестами.

На темно-розовую карнацию лица нанесены белилами, без примеси, блики геометрически правильной формы. Они образуют две параллельные морщины на лбу — признак глубокомыслия, очерчивают глаза и брови, прямую линию носа, выпуклость щек. Характерную форму имеет и седая борода.

Специфический тип лица не имеет соответствий среди памятников болгарской иконографии. Города Причерноморья, в особенности Несебр и Созополь, откуда происходит икона, вообще удивляют разнообразием и оригинальностью образцов, созданных в результате взаимодействия различных художественных веяний и традиций.

Имя св. Афанасия Великого (295—373), александрийского архиепископа, неразрывно связано с историей восточной христианской церкви в IV в. — он был ревностным защитником догматов церкви в борьбе с ересью Ария. Его изображение нередко можно увидеть в апсиде многих храмов среди изображений других отцов церкви, однако иконы с его ликом встречаются не часто. Вероятно, утверждение его изображения в станковой живописи в эпоху османского рабства было вызвано борьбой с иноверными завоевателями, религия которых считалась христианами еретической.

По обе стороны нимба надпись киноварью с именем святого

О АГІОС АΘАNА[CI] ОС О АΛЕ[ΞАΝΔРЕІАС] –
Ὁ Ἅγιος Ἀθανάσιος ὁ Ἀλεξανδρείας

Иконография изображения обнаруживает сходство с критской иконой св. Афанасия XV1-XVI1 в. (Chatzidakis, Icones, pi, 26).

Библиография:
316, № 58.


Ο ΑΓ ΑΘΑΝΑ
ΟΑΤΕ

Воскрешение Лазаря, конец XVI в. Неизвестного происхождения. Дерево, темпера; 44,5 x 29,5 см. Отдел древнеболгарскогО искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3114.

Иконография изображения традиционная — Христос во главе апостолов представлен идущим слева направо. У его ног коленопреклоненные Марфа и Мария, сестры Лазаря, одна из них в типичной позе преклонения. С правой стороны изображен слуга, наклонившийся к воскресшему Лазарю, показавшемуся в проеме гробницы. Склоны горы и городская стена в глубине служат необходимой декорацией события, в котором принимает участие и группа книжников и фарисеев.

Изящно и точно выписанные фигуры с соразмерными, пожалуй, даже красивыми лицами, естественность движений, теплый приглушенный колорит делают икону ценным художественным произведением конца XVI века. Датировка иконы подтверждается характерной моделировкой не только лиц с резкими оживками на общей темно-коричневой карнации, но и тканей, жесткие складки которых на рельефных местах очерчены белыми бликами, и в этом контрасте плотного коричневого тона с белым выражено особое пластическое средство.

В стиле и иконографии иконы наблюдается значительное сходство с несколькими образцами работы критских мастеров, один из них приписывается проф. М. Хатзидакисом Феофану Критянину (Chatzidakis, Recherches, il. 38), а другой — Бенуа Эмпориосу (Idem, Icones, pi. 52, 73).

Библиография:
316, № 62.



Вход в Иерусалим, XVII в. Неизвестного происхождения. Дерево, темпера; 41 х 28 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 2992.

На иконе изображен один из больших Христовых праздников в традиционном виде. В центре композиции Христос, сидящий на белой ослице (в соответствии с евангельским текстом). Он благословляет детей и вышедший ему навстречу народ. За ним идут апостолы, представленные в восходящей перспективе. Только один из них, по-видимому, Петр, смотрит на Христа, взгляды остальных устремлены в сторону зрителя. В правой части иконы виднеются высокие стены Иерусалима, над которыми возвышается красная кровля палат. Встречающие, столпившиеся в открытых городских воротах, представлены в той же восходящей перспективе, частично заслоняют друг друга. Перед Христом и позади него дети, постлавшие к его ногам свои красные одежды. Фигуры их даны весьма своеобразно: нижняя часть закрыта холмистым пейзажем, образующим несколько планов, — прием передачи пространственного объема. На дерево, помещенное между скошенным сине-зеленым холмом с черной травой и городской стеной Иерусалима, взбирается отрок, в руке у него — топор, имеющий форму боевой секиры, а другой отрок уже забрался на вершину дерева и рубит с него ветви.

Характерные для типологии эпохи лица, специфическая их передача — светло-охровые выпуклые места на темно-охровой основе, две параллельные линии на верхнем веке и некоторые другие признаки позволяют отнести икону к XVII в. не связывая ее с каким-либо региональным центром.

Библиография:
316, № 64.



Георгий Победоносец, XVII в. Великотырновский район. Дерево, темпера; 75 x 49 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 105-х.

Георгий изображен на синем коне, скачущем налево, в воинских доспехах с богатой зеленой шраффировкой. За его спиной развевается красный плащ. Поднявшись на стременах, святой с силой вонзает копье в пасть змея, обвившегося вокруг задних ног коня. Низкая гористая местность коричневого тона с волнующимся озером на переднем плане представляет обычный пейзаж, на фоне которого развивается действие, однако здесь отсутствуют царевна и городская башня. Этот иконографический тип обычно рассматривается как сокращенный вариант „Чуда освобождения царской дочери". Однако мы склонны усматривать в сцене символическое изображение борющегося христианства, иконография которого предшествовала по времени изображению „Чуда" (Паскалева, Иконографски типове, с. 200-202).

В верхней левой части иконы в черном медальоне надпись:

О АГІОС [ГЕΩРГІОС] О ТРОП[АІО]ФΩР[ОС] –
Ὁ Ἅγιος Γεώργιος ὁ Τροπαιοφόρος

Георгий назван „Победоносцем". Этот эпитет, непосредственно связанный с изображенной сценой, обозначен в киноварном прямоугольнике. Этот признак сближает икону с некоторыми иконами Кипра и континентальной Греции.

По-видимому, она создана в мастерской, где писалась икона Христос Пантократора, названная „Великим путем", [Н] МЕГА[ЛН] ОΔОС – Ἡ μεγάλη ὁδός и икона Богоматери с младенцем с надписью, от которой сохранились лишь остатки слова IΩ. . . АГН (Обе конца XVII в.. Отдел древнеболгарского искусства НХГ в Софии). В пользу такого предположения говорят приблизительно одинаковый тип ликов, способ шраффировки, идентичное оформление монограмм и наименование св.Георгия, получившее более свободную формулировку.

Эти признаки иконы, написанной, как видно, просвещенным живописцем, говорят и о его мастерстве, сказавшемся в передаче форм коня, не лишенных черт реальности, несмотря на синюю окраску. И именно это сочетание синего цвета коня с ярко-красным плащом и ярко-красными крыльями змея предвещает зарождение декоративного начала, нашедшего яркое выражение в иконе № 73, также из Велико-Тырново (1617 г.)

Библиография:
27, 1-9. VII.; 25, ил. 53; **316,** № 34.



Св. Иван Рильский, XVII в. Рильский монастырь. Дерево, темпера; 43 x 29,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3278.

Святой изображен в рост, фронтально, в схиме, с посохом в руке. Под ногами зеленая поземь, остальные две трети иконы занимает золотой фон. Выдвинув небольшую по размерам фигуру святого на передний план, живописец там самым придал ей монументальность. Это впечатление усиливает темный силуэт святого, выделяющийся на золотом фоне. Характерная темно-коричневая карнация лица и сильно высветленные выступающие части, манера передачи складок, шнуровой орнамент — все это позволяет отнести икону к XVII в. Необычна для болгарских икон рамка, заполненная с четырех сторон цветным растительным орнаментом, встречающимся в поздних русских иконах.

Ошибки в надписи Сфетн ото и не особенно умелое выполнение иконы указывают на то, что она изготовлена в какой-нибудь посредственной иконописной мастерской местного значения. „Святым отцом" в Болгарии именовался Иван Рильский, что может послужить аргументом в пользу отождествления его изображения на иконе с ликом святого.

Библиография:

316, № 65.



Собор архангелов Михаила и Гавриила, начало XVII в. Велико-Тырново. Дерево, темпера; 89 x 54,5 см. Отдел древнеболгарекого искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 67-х.

Икона представляет сокращенную редакцию Собора архистратига Михаила и других вышних сил, изображенного на иконе № 24. На ней представлены наиболее чтимые архангелы — Михаил (слева, обозначенный первой буквой имени — М) и Гавриил (справа, обозначенный буквой Г). Они держат медальон с погрудным изображением Христа Эммануила, благословляющего обеими руками. Медальон окружает сложное многоцветное сияние, построенное весьма своеобразным способом. Архангелы в подобающем им императорском одеянии, расшитом жемчугом. Икона построена на принципе симметрии, живописцу удалось передать ритм объемов и цветовых пятен. В ликах архангелов дает себя знать новый стилевой прием выполнения карнации — темно-коричневой, почти черной, на которой резко выделяются светло-охровые геометризованные формы выступающих частей. Эта типичная для XVII в. манера усиливает декоративный эффект иконы.

Библиография:
221; 25, ил. 50-51; **28,** с. 9, ил. 7; **215,** № 8; **316,** № 50; **211,** № 98



Архангел Михаил, XVII в. Пловдив. Дерево, темпера; 61 x 46 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3334.

Фронтальное поясное изображение архангела Михаила с обнаженным, поднятым вверх мечом в правой руке и державой с монограммами Христа — |с Хс — в левой. На нем коричневые доспехи и красный плащ, схваченный на груди и украшенный белым точечным орнаментом в виде цветка.

Новый прием моделировки лица доведен до крайности. Основной тон — жженая сиена — широкой полосой проходит вдоль овала лица, что придает его чертам изможденность и мистичность. Контрастно, розовой охрой обозначены выступающие части в удлиненной, почти геометрической форме. Стилизации подчинена и форма неестественно худой руки. В живописной манере изображения тканей наблюдается тенденция применения чистых тонов. Центральное поле иконы окружено характерной для XVII в. профилированной рамкой со шнуровым орнаментом.

Надпись сделана черными буквами по серебристому полю:

АРХАГГЕЛ[ОС] МНХАΪΛ –
’Αρχάγγελος Μιχαήλ

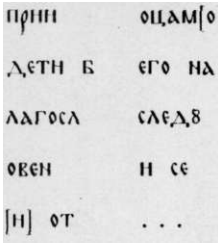
Библиография:

108, с. 41, ил. 90; **222,** ил. 2; **27,** 1-8.X.; **28,** с. 11, ил. 10; **25,** ил. 54; **155,** № Ц; **215,** № 15; **316,** №24, il. 28



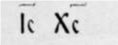
Христос Вседержитель, XVII в. Село Болгарово, Бургасского района. Дерево, темпера; 63 х 42,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии, инв. № 6346.

Фронтальное изображение благословляющего Христа с евангелием в левой руке, раскрытом на словах: „Приидите, благословенные..." (От Матфея, 25, 34), т.е. на тексте, который обычно держит открытым Христос — праведный судия в Деисусе:



Темно-красный хитон и синий гиматий переданы неумело, в особенности складки одежды, хотя на сгибе локтя правой руки им придан довольно правдоподобный вид. В написании лица Христа бросается в глаза резкая контрастность затененных и освещенных частей, придающая ему нереальный вид. Рельефные орнаменты нимба, напоминающие „туру" (монограмму вязью имени турецкого султана на фирмане) и шнуровой орнамент рамки позволяют отнести икону к XVII веку.

Монограммы Христа в синих медальонах с золотым орнаментом помещены в двух верхних углах иконы:



Библиография:

155, № 18, **316,** № 38.



Апостолы Петр и Павел, 1684 г. Фракия. Дерево, темпера; 104 x 66 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 1770.

Апостолы Петр и Павел изображены в рост, в три четверти оборота к центру композиции, где помещен поддерживаемый их руками макет храма со сферическим куполом. За открытой аркадой виден престол с утварью для причащения. Апостол Петр изображен конвенционально — короткая белая борода, седые волосы. На нем коричневый гиматий, из-под которого виднеются полы синего хитона. В левой руке держит свиток и ключи от райских дверей, а правой поддерживает модель храма. Это положение правой руки находит объяснение в евангельских словах Христа, обращенных к Петру: „Ты — Петр, и на сем камне я создам церковь мою... И дам тебе ключи царства небесного" (От Матфея, 16, 18).

Справа апостол Павел, изображенный традиционно — темноволосый, с бородой, высоким бугристым лбом — признак глубокомыслия, с закрытым евангелием в руках, символизирующим его мудрость и проповедь евангельских истин. Он в синем хитоне и коричнево-красном гиматии.

В передаче лица, обнаженных частей тела и складок тканей наблюдается стилизация, придающая изображению известную сухость. Надписи с именами даны по обе стороны купола храма на золотом фоне:

O ΑΓΙΟϹ ΠΕΤΡΟϹ O ΑΓΙΟϹ ΠΑΥΛΟϹ

В нижней части иконы, на сине-черном поле, дарственная надпись с обозначением года по летосчислению от Рождества Христова:

[ΔΕΗϹΙϹ ΤΟΥ] ΔΟΥΛΟΥ Κ(ΥΡΙΟ)Υ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ ΘΩΜΑ ΑΧΠΔ –
Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Κυρίου, Δημητρίου Θωμᾶ. 1684

Ее формула обычна: „(Приношение) раба божия господина Димитра Фомы, 1684 г."

Библиография:

4, с. 50, ил. **11; 25,** ил. 64; **316,** № 23, ил. 26.


Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ
Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ

Скорбящая Богоматерь, XVII в. Банковский монастырь. Дерево, темпера; 42 x 18 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 284.

Богоматерь изображена стоящей у подножия креста с распятым Христом в типичной „страстной" позе. Голова слегка склонена к плечу, скорбный взгляд устремлен на сына. На ней обычный синий хитон и темно-красный мафорий с золотыми звездами на плечах и на лбу и золотым клавом на рукаве. В карнации лица преобладает темно-коричневый тон, на который в форме треугольников нанесены блики розоватой охры. Пропорциональность фигуры Богоматери, точно вписанной в овальное поле, изящество ее рук, прижатых к груди, чувство скорби, внушаемое всем ее видом, составляют бесспорные достоинства иконы.

От монограммы сохранилась лишь левая часть:

МН(ТН)Р [ΘΕΟΥ] –
Μήτηρ Θεοῦ

Фон нижней части иконы зеленый, а верхней — золотой. Изображение обрамлено шнуровым орнаментом, сильно поврежденным.

Икона Богоматери представляет собой левую часть иконостасного Распятия, предназначавшегося для новой монастырской церкви, построенной в 1643 году.

Библиография:
141, ил. 148.



Св. Иоанн Богослов, XVII в. Неизвестного происхождения. Дерево, темпера; 84 x 46 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 219. 59

Поясное изображение Иоанна Богослова, в три четверти оборота направо. Левой рукой подпирает подбородок — символический жест, выражающий задумчивость, в правой держит евангелие, написанное им и раскрытое на первой странице:

ΕΝ ΑΡΧΗ
ΗΝ Ο ΛΟΓΟC
Κ(ΑΙ) Ο ΛΟΓΟC
ΗΝ ΠΡΟC
ΤΟΝ Θ(ΕΟ)Ν.
Κ(ΑΙ) Θ(ΕΟ)C ΗΝ
Ο ΛΟΓΟC
ΟΥΤΟC –
Ἐν ἀρχῆ ἦν ὁ λόγος, καί ὁ λόγος ἦν πρός
τόν Θεόν, καί ὁ Θεός ἦν ὁ λόγος, Οὗτος . . .
(Ἰωαάν. I, 1-2)

„В начале было слово, и слово было у бога, и слово было бог" (От Иоанна, 1, 1).

Основной тон карнации, приближающийся к коричнево-оливковому, подчеркивает мускулы мастерски написанного лица с правильными чертами. На выступающие части положена розовая охра, наиболее выпуклые подчеркнуты легкими белыми штрихами. Этот прием, придающий лицу конструктивную четкость, встречается в иконах и других районов Балканского полуострова.

Несмотря на известную условность, сказывающуюся в моделировке рук и складок одежды, благородный розовый цвет гиматия, седина волос и бороды, легкая прозелень хитона и киноварь евангелия, изображенного в центре и играющего роль доминанты, придают иконе праздничный, торжественный вид.

По обе стороны изображения — надпись киноварными буквами на золотом фоне:

Ο ΑΓΙ(ΟC) ΙΩ[ΑΝΝΗ]ΗC Ο ΘΕΟΛΟΓΟC –
Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Θεολόγος

Библиография:
25, ил. 52; 316, № 71.


Ο ΘΕΟ
ΛΟΓΟΣ
ΤΟΝ ΘΝ
Ο ΛΟΓΟΣ
ΗΝ ΠΡΟΣ
ΟΥΤΟΣ

Иоанн Предтеча с житием, 1604 г. Церковь св. Николая, Враца. Дерево, темпера; 93,5 x 65,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 951.

Поясное фронтальное изображение благословляющего Иоанна Предтечи с развернутым свитком в левой руке. Он облачен в характерную для поздних икон синюю милоть, на которую наброшен коричневый плащ с мелкой золотой шраффировкой. Красного цвета крылья расположены симметрично. Лицо многолоидного типа — с небольшими раскосыми глазами и выпуклыми скулами. Карнация коричнево-красноватая, высветлена розовой охрой. Волосы почти того же цвета, что и лицо. Фигура изображена подчеркнуто графически, что привело к известной стилизации форм. Трехрядный шнуровой резной орнамент и один ряд живописного орнамента отделяют средник иконы от рамки, на которой расположены в клеймах 14 сцен из жития святого. В распределении их живописцем не соблюден хронологический порядок.

В верхнем горизонтальном ряду даны: 1. Благовестие Елисаветы, 2. Бегство в Египет, 3. Благовестив Захария, 4. Рождество Иоанна Предтечи, Слева: 5. Посещение Марией Елисаветы, 6. Погребение главы Иоанна Предтечи, 7. Погребение тела Иоанна Предтечи. Справа: 8. Проповедь Иоанна Предтечи, 9. Иоанн Предтеча обличает Ирода, 10. Усекновение главы Захария, 11. Крещение Христово. Внизу: 12. Усекновение главы Иоанна Предтечи, 13. Угощение Ирода, 14. Иоанн Предтеча в темнице.

Выполнение сцен несравненно примитивнее центрального изображения. Фигуры написаны неумело, позы неестественны, головы несоразмерно велики, глаза с выделенными белками.

В отдельной рамке под изображением Иоанна помещена дарственная надпись с упоминанием имени живописца — некоего попа Петра:

сапнса се сна божественн образн ва лето з(8шь Петра ?) попа кнръ Тома

(„Изобразился сей божественный образ в лето 1604 рукою попа Петра").

Библиография:

4, с. 70, ил. 16, 16а, б, в, г; **141,** ил. 130; **155,** № 16; **215,** № 17; **316,** № 47, il. 24; **238,** p. 320, il. 181; **211,** №85



Христос Пантократор, 1699 г. Церковь св. Николая, Враца. Дерево, темпера: 93 x 65 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 949.

Поясное фронтальное изображение благословляющего Христа с раскрытым евангелием со слевами:

прїидьте бл(агосло)вени ѡ(т)ца моего наслѣдуите уготоваюкано
вама ц(а)рство н(е)б(е)сное и ѡт съ[тв]ор[ение мира сего]

„Приидите, благословенные отца моего, наследуйте царство, уготованное вам от создания мира" (От Матфея, 25, 34).

Поза Христа конвенциональна, однако следует отмётить особый тип лица с характерными монголоидными чертами, объясняющийся, вероятно, влиянием исламского искусства. Не исключено, однако, что это влияние проникло через русский Север, о чем можно судить по характерным дугообразным выступам в верхней части лба — признаку, присущему ряду русских икон. Карнация типична для XVII века.

Изображение увенчано пластической аркой, заканчивающейся несложным карнизом, У Христа рельефный нимб. Его монограммы полустерты, так же как и имена двенадцати апостолов в клеймах на боковых полях, обрамленные рельефным орнаментом — шнуровым и растительным.

В нижней части рамки дарственная надпись:

помѣни г(оспод)и раба свое(го) хаџи ѳома вь лѣ[то] зсз = 1699

(„Помяни господи раба твоего хаджи Фому в лето 1699").

Кисти того же живописца принадлежат еще две иконы — Богоматери Одигитрии 1695 г. и св. Николая с житием между 1695 и 1699 гг. (хранятся в Археологическом музее в Софии, инв. №№ 950, 948).

Все три иконы писались для одного иконостаса мастером, не отличавшимся особой подготовкой, которому тем не менее удалось создать весьма самобытные произведения.

Библиография:
132, с. 212, ил. 10; 108, с. 41, ил. 89; 288, № 328; **4,** с. 78, ил. 18, 18а, б; 25, ил.65; 155,№ 17: 215, № 18; 316, № 48; 238, p. 320, il. 180



ПРИДѢТЕ
БЛВЕНИ
ОЦА МО
ЕГО НАС
ЛѢДУЙТЕ
УГОТОВАНО
ВАНОВАМ
ЦРТВОНЕ

Христос Пантократор, конец XVII в. Церковь св. Николая, Враца. Дерево, темпера; 57 x 42,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 947.

Поясное фронтальное изображение благословляющего Христа, одетого в красный хитон и синий гиматий с черными у основы и светлыми в местах сгибов складками. В левой руке — закрытое евангелие.

Затененные части лица выполнены грязным серо-черным цветом, с которым контрастируют освещенные выпуклые поверхности, окрашенные охрой. Волосы и борода красновато-коричневые.

Икона может служить примером значительной стилизации объемов и подчеркнутой графичности. Декоративная рамка из листьев, напоминающих виноградные, представляет собой очень высокий рельеф, что придает иконе специфический вид. Фон-синий. В высоком рельефе дан и декор нимба. Монограммы: IC XC также рельефны.

Библиография:

316, № 40; **238,** p. 320; il. 179.



Благовещение с царями Давидом и Соломоном и отцами церкви (царские врата), 1620 г. Погановский монастырь Иоанна Богослова (близ Димитровграда, ныне в пределах Югославии). Дерево, темпера; 120 x 74 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 1926.

В центральной части врат, как обычно, представлено Благовещение в общепринятой иконографии: устремленный к Богоматери ангел с красным цветком, поднявший для благовестия руку. Богоматерь, стоящая перед троном без подлокотников и спинки, правой рукой делает жест, выражающий отказ, в левой держит веретено. Над Благовещением в двух верхних клеймах — цари Давид и Соломон в коронах со свитками в руках. В нижнем ряду врат в пластично вырезанных арках изображены в рост отцы церкви в обычных крестчатых ризах с евангелием в руках. Надписи читаются лишь над первыми двумя: св. Василий и св. Иоанн Златоуст. Рядом с ними, по всей вероятности, изображены св. Григорий Богослов и Афанасий Александрийский (?).

Иконопись царских врат Погановского монастыря — типичный пример появившихся в искусстве Балкан XVII в. тенденций. Это, во-первых, особый прием моделировки лиц: выступающие части изображены светлой охрой на темно-коричневом, почти черном фоне в виде широко освещенных плоскостей. Во-вторых, богатый пластический декор, придающий декоративный эффект всей композиции. На царских вратах Погановского монастыря он сделан в высоком рельефе (ветви лозы с виноградными кистями) на фоне, окрашенном в синие и красные тона, подчеркивающем блеск золотистой поверхности.

О дате на иконостасе сообщил акад. Миятев(Водач на Народния музей, 192?, с. 221).

Библиография:
25, ил. 49, **316,** № 31, ил. 26.



Деисус, 1620 г. Погановский монастырь Иоанна Богослова. Дерево, темпера; 103,5 х 73,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 1926—А.

Обычная иконография позднего Деисуса: на переднем плане — Христос, сидящий на троне, благословляющий правой рукой. В левой раскрытое евангелие с текстом:

–ΔΕΥ
ΤΕ ΕΒ–
ΛΟΓΗ[ΑΝ]
[Η]ΜΗ
Ν ΤΟΥ
ΠΑ–
ΤΡΟ[C]
Ε ΤΗ –
·Δῶτε εὐλογίαν ἡμῖν τοῦ Πατρός.

(„Пошли, Господи, милость"...)

Позади трона даны в уменьшенном виде фигуры предстоящих Богоматери и Иоанна Предтечи в молитвенных позах.

Богатая резная рамка с сердцевидным и шнуровым орнаментом, а также одинаковая с иконой № 65 форма трона и его декора свидетельствуют о принадлежности обеих икон одной мастерской, изготовившей их для иконостаса церкви Погановского монастыря. Монограммы:

I(HCOY)C X(PICTO)C ΜΗ(ΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ ΙΩ(ΑΝΝΗC) –
Ἰησοῦς Χριστός Μήτηρ Θεοῦ. Ἰωάννης.

Тип лиц, манера письма — темная охра (на лике Богоматери) и жженая сисна (на лике Христа), широкие высветленные светлой охрой плоскости (на лике Богоматери и Иоанна Предтечи) с примесью белого и черного тонов (на лике Христа), способ передачи мелких складок тканей и характерная „металлическая" шраффировка на гиматии Христа — с ассистами в форме лучей и светлых треугольников — дают основание датировать икону 1620 годом.

Библиография:
316, № 30.


IC
XC

Богоматерь с младенцем на троне, 1620 г. Погановский монастырь св. Иоанна Богослова. Дерево, темпера; 105,5 x 72 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 1926—В.

Богоматерь изображена сидящей на троне с младенцем. Правой рукой она поддерживает его ножки, левая лежит на покрытом пестрым платом колене. Одежда обоих традиционная: на Богоматери синий хитон и красный мафорий, младенец Христос в белом хитоне с мелким красным орнаментом и клавом, розово-красном гиматии с золотой шраффировкой. Для карнации ликов характерно применение темной охры на затененных местах и светлой — на выступающих. Позади высокого трона, богато украшенного драгоценными камнями, стоят два архангела в императорских одеяниях. Имена обозначены первыми буквами: М (Михаил) и Г (Гавриил).

Данная композиция восходит к иконографии весьма раннего происхождения (VI в., К. Вайцман, Ранни икони, ил. 1).

Рамка та же, что и у иконы № 64.

Возле головы Богоматери и младенца — киноварные монограммы:

MH(TH)P Θ(EO)Y I(HCOY)C X(PICTO)C –
Μήτηρ Θεοῦ Ἰησοῦς Χριστός.

Библиография:
316, № 32.



Богоматерь с младенцем на троне. 1653 г. Церковь св. Петки,село Белчин Самоковского района. Дерево, темпера; 76 x 61 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3240.

Богоматерь изображена сидящей на высоком троне, розового цвета с богатой золотой шраффировкой. На ней темно-синий хитон и красный гиматий. На левой руке — благословляющий младенец Христос, обращенный лицом к зрителю, со свитком в левой руке. Нимбы Богоматери и Христа украшены крупными золотыми зернами и камнями, имитирующими драгоценные. Карнация выполнена суровым темно-коричневым цветом в затененных местах и розовым — на лбу, щеках и подбородке.

В изображении чувствуется некоторая скованность, преодоленная художником в нижней части фигуры Богоматери: естественное, почти красивое движение ног, подчеркнутое складками гиматия, и в особенности нанесенной на подходящие места золотой шраффировкой.

По некоторым данным, этот иконографический тип восходит к сцене „Поклонение волхвов".

В боковых клеймах изображены пророки: слева — Давид, Елисей, Даниил, Амос, Иеремия; справа — Соломон, Илья, Захария, Гедеон, Аарон. В нижней части иконы помещена дарственная надпись из двух строк:

„† ѕпомени г(оспод)и раба божіє хачи іанкоуль и подроужіє.
Стефань [...]нь стоиніча [в] лѣт[о] з.р.ѯ.а.

(„Помяни, господи, рабов божьих ханджи Янкула и супругу его. Стефан, сын Стойнича, в лето 1653").

В оформлении пластического декора иконы использованы три вида орнамента. Наиболее богат резной орнамент над аркой, сделанный на основе, окрашенной в синий цвет, который усиливает эффект блеска золота.

Библиография:
74, с. 57-61; **4,** с. 42, ил. 9; **316,** № 79.



Богоматерь Одигитрия, конец XVII в. Етропольский монастырь св. Троицы. Дерево, темпера; 89 x 69 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 221.

Богоматерь изображена до пояса, в традиционной позе Одигитрии, обращенной влево. Благословляющий младенец Христос сидит на ее левой руке, держа в правой свернутый свиток, касающийся колена. Рельефные и расцвеченные нимбы усиливают общее декоративное воздействие, значительную роль в котором играют две горельефные розетки пластической арки над центральным изображением. Карнация лиц Богоматери и младенца построена на оттенках розовой охры.

Лик Богоматери лишен идеальных черт изображений предшествующих столетий, однако отличается специфической красотой, которую ему придают большие глаза с чуть опущенными книзу уголками, особый изгиб бровей. Иконы дают возможность проследить изменение идеала человеческой красоты, его стремительное приближение к реальности.

Этот процесс особенно заметен в изображениях пророков в боковых клеймах. Они представлены в характерных живых позах, каждый со свитком своих пророчеств о Богоматери. Почти все тексты (на славянском языке) начинаются словами: ,,Я видел тебя..." Помещены:

|Давид|	Авакоум	Соломонъ
	аз в	азъ в
кꙋвот	идѣ	идѣ
завѣ	хте	х те
та	да . . .	о др
Моисї	Гедеонъ	ѣ чре (?)
|азъ видѣх|	|аз| вид	Еремїя
те кꙋ	ѣх т	азъ в
пин ꙋ	е рꙋ	ид
ио |палимою|	ио	ѣх те їи
		сра [иа]
		Ионаъ
Д|а|ниил		Исаия
азъ		азъ
ви		вид
д		ѣх т
ѣх т		ѣ кл
е го		ыщ
рꙋ		Захарїа
Аaронъ		азъ в
|не|зїки|и|л		идѣ
		х те
		свѣ
		[. . .] а

В верхней части рамки иконы, в сиянии, символизирующем воплощенное триединство, изображен благословляющий бог Саваоф со свернутым свитком в левой руке. По обе его стороны два архангела в царских одеяниях.

Рентгеноскопией и реставрационным анализом установлено, что центральное изображение было поновлено, возможно, в самом начале XVIII века.

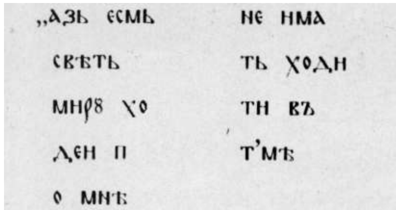
Библиография:

316, № 73.



Христос Пантократор, конец XVII в. Етропольский монастырь св. Троицы. Дерево, темпера; 89 x 65,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 223.

Полуфигура Христа, благословляющего правой рукой, в левой — евангелие, раскрытое на тексте:


„АЗЬ ЄСМЬ
СВѢТЬ
МИРꙋ ХО
ДЄИ П
О МНѢ
НЄ ИМА
ТЬ ХОДИ
ТИ ВЪ
Т'МѢ

„Я свет миру; кто последует за мною, тот не будет ходить во тьме" (От Иоанна, 8, 12).

Христос в темно-красном хитоне со светло-красными клавами и темно-синем гиматии с густой золотой шраффировкой, создающей иллюзию мелких складок. Рельефный нимб украшен красными и синими „камнями".

Фигура Христа вписана в арку с пластическим орнаментом в виде пшеничных колосьев, В верхней части, в треугольном поле по углам поставлены двойные розетки, видимо, более позднего времени.

Центральное изображение окаймлено узкой рамкой, украшенной звездообразными красными и синими цветами.

Изображение Христа переписано в XVII в. Слева от него в клеймах апостолы Петр, Иоанн, Лука, Андрей, Варфоломей, Фома, справа — Павел, Матфей, Марк, Симон, Иаков, Филипп.

Наверху, в рамке, изображен Христос в виде ангела Великого совета с предстоящими Богоматерью и Иоанном Предтечей в позах Деисуса. По обе их стороны представлены ангелы, обращенные лицом в сторону первого стоящего в соответствующем боковом ряду апостола. В нижней части рамки даны изображения Иоакима Осоговского(Ѩкимь Ос[о]гофскꙋ) Гавриила Лесновскошо (Гаврила Лесьновскꙋ) Иллариона Мегленского. (Иларїон Меглескꙋ) Прохора Пчинского (Прохор Пшиньскꙋ).

Карнация ликов та же, что и на иконе № 67.

Библиография:
297, № 15; **141,** ил. 140; **316,** № 74, **211,** № 100.


IC
XC

Димитрий Солуньский с житием, конец XVII — начало XVIII в. Церковь св. Димитрия, село Бобошево, Кюстендильского района. Дерево, темпера; 84 x 57 см.

Димитрий Солуньский представлен в одном из редких иконописных вариантов — поражающим скорпиона, согласно эпизоду, известному из его пространного жития. Он изображен сидящим на высоком троне и попирающим ногами скорпиона. Слева над ним ангел, протягивающий ему венец мученической славы. Димитрий в воинском одеянии — красной тунике, позолоченных доспехах, длинном синем плаще, схваченном на правом плече. Его оружия почти не видно. Изображение обрамлено рамкой с рельефной аркой, снабженной в верхней части пластическим растительным декором. Синий ниспадающий мелкими складками плащ, тип лица и его моделировка — коричневый фон с темно-охровыми оживками — характерны для ряда памятников конца XVII — начала XV111 вв., особенно в Западной Болгарии.

В боковых клеймах помещены изображения св. Димитрия и св. Георгия на конях, под ними расположено по 5 сцен из жития Димитрия Солуньского. Справа: 1. Св. Димитрий исповедует свое христианство перед царем Максимилианом; 2. Заключение св. Димитрия в темницу; 3. Димитрий побеждает зло, олицетворяемое скорпионом, 4. Димитрий снова призван на суд Максимилиана; 5. Димитрий воскрешает умершего. Слева: 6. Христианин Нестор посещает св. Димитрия в темнице; 7. Борьба Лия с Нестором и смерть Лия; 8. Максимилиан узнает, что Димитрий благословил Нестора на борьбу с Лием; 9. Воины входят в темницу и находят Димитрия молящимся; 10. Усекновение главы св. Димитрия.

В нижней части рамки помещена почти стершаяся надпись из двух строк.

Библиография:
333, Taf. 376; **264,** Taf. 17, 28; **316,** № 83.



Деисус, 1703 г. Иконописец поп Никола из Тетевена. Дерево, темпера; 93 x 88 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 190.

Традиционная композиция позднего Деисуса с уменьшенными изображениями предстоящих в позе молящихся Богоматери и Иоанна Предтечи позади трона Христа. Христос изображен сидящим фронтально, благословляющим правой рукой. В левой — раскрытое евангелие с текстом: „Приидите, благословенные отца моего, наследуйте царство, уготованное вам от создания мира. Ибо... был наг..." (От Матфея, 25, 34, 36).

прїидѣте	ц(а)р(с)тво не
бл(агосло)веныи	бесн(о)е wт
w(т)ца мое(го)	сьложен
наслѣд8-	не мїра
нте оуготова-	понеже
ваное вам[а]	нагь бѣ(х)

Этот текст раскрывает смысл композиции Деисуса, представляющей основное ядро сцены Страшного суда. Христос в коричневом хитоне с золотой шраффировкой и синем гиматии с мелкими складками. Богатые формы трона, основу декора которого составляет аканфовый лист, говорят о сильном влиянии западного барокко, в то время как в декоре фона и в типе лица чувствуется сильное восточное влияние. В декоре фона икона находит соответствие в ряде икон Чехословакии, Румынии и Югославии (см. соотв. литературу к № 147).

По обеим сторонам рамки, огражденной шнуровым орнаментом, помещены изображения двенадцати апостолов. Лики их отличаются мягкостью, карнация охровая, более темная на затененных местах. У подножия Христа дарственная надпись из нескольких строк белыми буквами на темно-зеленом фоне:

„помози г(оспод)и ктїтора Стефана бакалїна и подр8жїе ег(о)
Марга: настоинтель поп Младень мали
въ лѣто зс а і: а wт р(о)ж(дестве)о Х(ристов)о 1703
Χέρι Νικολάου Λερέου
ἀπό τό Τετοβένι
— Διά χειρός Νικολάου
λερέως εκ Τέτεβεν.

„Помоги, господи, приносителю Стефану бакалейщику и супруге его Марге; настоятель поп Младен Малый. Рукою попа Николы из Тетевена".

Библиография:
108, с. 21, 39, ил. 62; 4, с. 90, ил. 20, 20а, б; 25, ил. 72; 316, № 85, ил. 30; 238, р. 322, il. 184



Богоматерь на троне, 1703 г. Иконописец поп Никола из Тетевена. Дерево, темпера; 112,5 x 88,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 191.

Богоматерь изображена сидящей на троне с младенцем Христом на коленях, который правой рукой благословляет, а в левой держит белый свиток. Богоматерь в темно-синем хитоне с золотой шраффировкой и красном мафории со множеством складок, младенец в синем хитоне и темно-зеленом гиматии. Два ангела стоят по бокам трона, благоговейно указывая на Богоматерь. Все изображение заключено в орнаментальную позолоченную арку, которая опирается на две колонны, фланкирующие трон. В клеймах — изображения пророков, по шести с каждой стороны, со свитками, некоторые и с символами в руках. Слева: Давид, Моисей (с неопалимой купиной), Иеремия, Даниил (с изображением скалы), Иезекииль, Аввакум; справа: Соломон (с ковчегом Завета), Гедеон (с руном), Аарон, Захария (с подсвечником), Исайя (с вратами), Иаков (с лестницей). Имена пророков даны в лигатурах в нимбах.

Карнация темного, почти коричневого охрового тона с розовыми оживками на выпуклых местах.

В нижней части иконы дарственная надпись:

„пом[ози] г(оспод)и раба своего ктито / ра кур хаџїи Младена
съ сȣпрȣжнїцȣ / своею Недѣлѡ и о(т)ца его Цвѣтко и Мило
настоитель їереи Младень мали“

„Помоги, господи, рабу твоему господину хаджи Младену и супруге его; Неделе и отцу его Цветко и Мильо. Настоятель поп Младен Малый".

Под задней ножкой трона (справа) помещена другая надпись:

въ лѣто з҃ с҃ а҃ і҃, а ѡт р(о)ж(деств)о Х(ристов)о 1703: рȣк(ою)
к҃ л҃ к҃ ѳ҃ ѡт тетовене и҃в҃п҃л҃ѡѳ (поп Никола) ѕ҃в҃з҃л҃ (?)
поп Никола ѕ҃в҃з҃л҃

„В лето 7211, а от рожества Христоса 1703. Рукою попа Николы из Тетевена;

Слово, переданное тайнописью (вслед за упоминанием года), обозначает имя попа Николы. Значение четырех последних знаков тайнописи, следующих за именем Николы, неизвестно.

Икона украшена со всех сторон богатым пластическим декором. Декор нимба и поле те же, что и на иконе № 70. Богоматерь на троне принадлежит кисти попа Николы, написавшего и другие две иконы, предназначавшиеся для того же иконостаса — Деисус (№ 70) и Архангел Михаил (собрание Церковного историко-археологического музея, инв. № 4000. Пандурски, Паметници, ил. 231).

Библиография:

108, с. 21, 38, ил. 63; **4,** с. 94, ил. 21, 21а, б, в, г; **25,** ил. 73; **215,** № 19; **316,** № 89;**238,** p. 323; il. 185; **211,** № 126


1703

Деисус, XV111 в. Велико-Тырново. Дерево, темпера, 91 x 67 см. Великотырновской окружной музей.

Христос изображен фронтально, сидящим на троне. Правой рукой он благословляет, а левой держит раскрытое евангелие с текстом:

ΕΙΠΕΝ Ο	CETAI K(AI) EICE–
K(YPIO)C. ΕΓΩ ΕΙ–	ΛEYCETAI
MH H ΘYPA	KAI EΞEΛEY–
ΔΙ EMOY EAN	CETAI KAI NO–
TIC EICEΛ–	MHN EYPH–
ΘH CΩΘH–	CE[I] –

Εἶπεν ὁ Κύριος: ἐγώ εἰμί ἡ θύρα δι ἐμοῦ ἐάν τις εἰσέλθη, σωθήσεται, καί εἰσελεύσεται καί ἐξελεύσεται καί νομήν εὑρήσει. (Ἰωαν. 10,9)

„И сказал господь: Я есть дверь: кто войдет мною, тот спасется, и войдет и выйдет и пажить найдет (От Иоанна, 10, 9).

Христос в коричневом хитоне и темно-синем гиматии с мелкой золотой шраффировкой. Позолоченный трон отличается богатым декором. В нем, наряду с растительными элементами восточного происхождения, переданными с необычайной живостью, изображены полуфигуры амуров, что находится в полном противоречии с основной догматической сущностью иконописи. Уменьшенные погрудные изображения предстоящих Богоматери и Иоанна Предтечи играют роль декоративных элементов в общем орнаментальном декоре фона иконы.

Чрезвычайно светлая, почти белая карнация ликов, благодаря которой они получают особый фарфоровый оттенок, встречается в ряде икон Болгарии второй половины XVIII в. (например, в иконах инв. № 1478, 1480, 3790 и др. Отдела древнеболгарского искусства). Обычно этот тон белого известкового оттенка накладывался на старый подлинник, что наблюдается и в данной иконе. Она имеет общие признаки с иконой „Богоматерь на троне" (Окружной музей, Велико-Тырново), созданной тем же мастером.

Библиография:
238, p. 324, il. 187.



Св. Димитрий, 1617 г. Велико-Тырново. Дерево, темпера; 94 х 57,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 65-х.

Св. Димитрий представлен в традиционной позе всадника, сидящего на скачущем влево коне. Левой рукой он держит поводья, правой вонзает копье в поверженного на землю врага. Иконописец очень выразительно изобразил копье, пронзающее шею врага, брызнувшую из нее кровь и позу коня, попирающего копытом поверженное в прах тело. Святой назван

О АГІОС ΔΗΜΗΤΡΙΟC О МЕГАС ΔΟΥΞ –
Ὁ Ἅγιος Δημήτριος ὁ μέγας δούξ

(то есть „великим военачальником"). Это наименование встречается впервые в настенном изображении этого святого в церкви Драгалевского монастыря.

Золотое поле обильно украшено врезанным растительным орнаментом, еще более ярко подчеркивающим контуры розово-малинового, грациозного, очень живого коня и зеленого цвета развевающегося плаща всадника. В этом бросающемся в глаза пристрастии живописца к ярким тонам в их чистом виде, положенным большими ровными пятнами, к богатому орнаментальному декору, которым украшено седло коня и поле иконы, сказалось его незаурядное декоративное чутье. Декор фона иконы имеет сходство с декором некоторых икон Чехословакии, например, иконы Богоматери Одигитрии из церкви в Ровне XVI в. (Skrobucha, Ikonen,Taf 24, 25, 53).

Карнация лика Димитрия розовая, на охровом фоне. Рельефные места оживлены белыми бликами.

Внизу слева помещалась дарственная надпись, из которой можно прочесть только цифру года — 1617. В настоящее время от нее осталось лишь несколько неясных слов.

Библиография:
222, ил. 1; **297,** № 16; **25,** ил. 55; **155,** № 15; **215,** № 12, **316,** № 54, il. 25; **238,** p. 325, П. 190



Св. Георгий, поражающий змея, 1667 г. Церковь св. Георгия в Кремиковском монастыре Софийского района. Дерево, темпера; 87,5 x 61,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 9.

Св. Георгий изображен сидящим на белом коне, скачущем вправо (наиболее часто встречающийся в болгарской иконописи вариант). Одеяние традиционное — короткая синяя туника, коричневые доспехи и красный плащ. За спиной колчан со стрелами (лука не видно), в руках длинное копье, которое святой вонзил в пасть змея. Сцена изображает наиболее известное чудо св. Георгия — избавление царской дочери от змея. На переднем плане на гладком красном фоне представлено волнующееся озеро. В озере коричневого цвета змей, обвивший хвостом задние ноги коня. Согласно житиям, укрощенный „крестным знамением" святого змей подчинился царевне, которая отвела его в город к царю. На иконе изображена и царевна: она стоит в воротах городской башни, в руке веревка, которой привязан змей. С башни за происходящим наблюдают царь и царица (и еще одно действующее лицо).

Широкое распространение культа св. Георгия является одной из главных причин появления большого количества икон, представляющих св. Георгия на коне. Болгарскому средневековому искусству почти неведомо изображение св. Георгия-мученика (кроме сцен из его жития и некоторых памятников более позднего времени). В болгарской иконографии он чаще всего изображается на коне. На иконографии персонажей, в особенности змея — символа зла, получившего в воображении народа самые причудливые формы, бесспорно отразились фольклорные интерпретации сюжета.

Карнация лиц персонажей выполнена светлой охрой с примесью белил на выступающих местах и землистого тона на затененных.

Наиболее близкими соответствиями по типу лица и манере его изображения являются изображения апостолов на фризе церкви в селе Беренде Радомирского района (XVII в.). Поле иконы четырехцветное — верхняя часть окрашена в золотой и черный цвета, дальше идут зеленый и красный. В верхней части иконы дарственная надпись белыми буквами на черном фоне:

саписа се сы wбр(а)зь [пр]и ег[ѹ]мен[а]
кир Васили ерьмwн[ах] ва лето ,зрое
помени г(оспод,)и раба б(о)жие
[к]титор Петко
Петр Тодора

„Написан был этот образ иждивением господина иеромонаха г.н.э.). Помяни, господи, рабов своих вкладчика Петко, Петр

Икона обрамлена двумя рядами листообразного орнаме!

Библиография:
297, № И; **141,** ил. 135; 25, ил. 48; **28,** с. 10-11, ил. 9; **316, №** 211, № 107



Осязание Фомино, Неверие апостола Фомы, XV111 в. Село Присово Великотырновского района. Дерево, темпера; 39,5 x 33,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 47-х.

Икона написана по традиционной иконографической схеме. В центре ее Христос в ниспадающем с правого плеча гиматии, обнажающем часть пронзенной груди. Его правая, также пронзенная, рука поднята кверху и направлена в сторону стоящего перед ним Фомы, который указывает на рану Христа. Апостол Фома представлен в профиль — в памятниках болгарской иконографии до XVIII в. положительные персонажи так изображались редко. По обе стороны фигуры Христа апостолы, разделенные на две симметричные группы. Во главе группы, стоящей справа, апостол Петр. Сцена изображена на фоне храма с куполом и окрашенными в разные цвета — светло-синий, розовый и охры — архитектурными деталями. Этот колорит придает иконе живость. Он, а также характерный тип лица, одинаковый во всех иконах, составляют специфическую особенность работ кисти живописцев так называемой Присовской иконописной мастерской, находившейся, по всей вероятности, в монастыре того же имени близ села Присово Великотырновского района.

Надпись киноварными буквами на золотом фоне:

Η ΨΥΛΑΦΙCIC ΤΟΥ ΘΟΜΑ –
Ἡ ψηλάφησις τοῦ Θωμᾶ

Осязание Фомино

Библиография:
316, № 77, ил. 29; **238,** p. 329, il. 194.



Воскрешение Лазаря, XVII в. Село Присово Великотырновского района. Дерево, темпера; 40 x 35 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 107-х.

В центре композиции фигура благословляющего Христа в темно-красном хитоне и голубом гиматии. Позади него апостолы во главе с Петром, который в левой руке держит свиток. Апостолы в традиционных одеяниях изображены в восходящей перспективе. У ног Христа в молитвенных позах коленопреклоненные сестры Лазаря — Марфа и Мария. Справа слуга с крышкой гробницы, а над ним воскресший, спеленутый в виде мумии погребальными пеленами Лазарь. Другой слуга держит в руке конец погребального свивальника.

Пейзаж состоит из двух террасовидных горок коричневого цвета. В промежутке между ними, перед палатами серого цвета, два фарисея с простертыми к Христу руками.

Карнация ликов выполнена светлой охрой на выступающих и темной — на затененных местах. Губы освежены киноварью.

Одинаковость ряда признаков рассматриваемой иконы с иконой № 75 позволяет приписать их одному мастеру. Присовские мастера, число которых трудно может быть установлено вследствие чрезвычайной близости техники и манеры письма, не отличались особой подготовкой, однако строго придерживались установленных иконографических схем и образцов. Из персонажей иконы представляет интерес фигура слуги, согнувшегося под тяжестью надгробной плиты, а также сидящий Лазарь с устремленным на Христа взором. Иконописец постарался придать известную пространственную объемность всей сцене.

Надпись перепутана с надписью ВАНОФОРОС – Ὁ Βαϊοφόρος, что можно объяснить и незнанием греческого языка.

Библиография:
25, ил. 60; **316,** № 76.



Три святителя, XVII в. Великотырновский район. Дерево, темпера; 92 x 58,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 69-х.

Судя по иконографическим признакам, на иконе изображены отцы церкви — Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий. Они даны в рост, фронтально, благословляющими правой рукой, с закрытым евангелием в левой. Чтобы избежать монотонности, навеваемой одинаковым положением фигур трех святых, живописец окрашивает их епископские одежды в разные цвета. На св. Григории темно-серый стихарь и полиставрион с коричнево-красноватыми и белыми квадратами, расположенными в шахматном порядке, которые образуют форму креста. Иоанн Златоуст облачен в красный стихарь и белый саккос, на котором едва видны серые кресты, вписанные в окружности. На Василии Великом светло-серый стихарь и белая фелонь с большими черными крестами. Одинаковый тип лиц всех трех фигур характеризуется маленькими, близко посаженными глазами и морщинистым лбом. Карнация выполнена темной охрой с легкими оживками на выступающих частях.

Фон иконы двухцветный — верх золотой, низ — синий, под мрамор.

В верхней части иконы надпись киноварными буквами на золотом фоне:

OI TP(EI)C . . . XIN – Oἱ τρεῖς ἱεράρχαι

Библиография:
297, № 12; **25,** il. 27; **215,** № 14; **316,** № 72; **238,** p. 250, il. 124



Св. Георгий на коне с житием, 1684 г. Церковь Пресвятой Богоматери, Велико-Тырново. Дерево, темпера; 90 x 72,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 1470.

Св. Георгий на коне скачет вправо. Протянутой левой рукой он держит поводья, а правой вонзает копье в пасть змея. На нем короткая темно-синяя туника и коричневые доспехи. На голове мученический венец. Красный, схваченный спереди плащ развевается за спиной. На крупе коня позади Георгия сидит отрок с непокрытой головой, в одежде красного цвета, с сосудом для омовения и платом в руках. Это, по-видимому, сын Льва Пафлагонянина, спасенный чудесным образом св. Георгием. Пронзенный змей с красными распростертами крыльями обвил хвостом задние ноги коня. Шея змея обвязана белой веревкой, конец которой держит женщина с царской короной на голове. Она стоит перед высокой башней, символизирующей город, с которой наблюдают за совершающимся чудом царь и царица. Действие происходит на фоне холмов коричневого цвета, покрытых расцветшими кустами. Внизу слева озеро, у которого Георгий явился царевне и спас ее.

Коричневая карнация лика с охровыми оживками, а также его тип характерны для ряда икон мастерских города Велико-Тырново и его окрестностей.

С четырех сторон центральной сцены, на полях, окаймленных скромной рамкой, даны в клеймах 12 сцен из жития святого, расположенных в последовательном порядке слева направо: 1. Св. Георгий беседует с царем; 2. Св. Георгия ведут в темницу; 3. Избиение святого воловьими жилами; 4. Пытка колесованием; 5. Георгий в яме с известью; 6. Георгию подносят отраву; 7. Георгий претерпевает мучения в темнице; 8. Георгий низвергает идолов; 9. Георгий спасает Гликерия; 10. Георгий воскрешает умершего; 11. Усекновение главы св. Георгия; 12. Смерть царицы Александры.

В нижней части надпись, от которой сохранились слова:

ΕΤ(Ο)ΥC ΑΧΠδ
Ἔτους 1684
ἀπό χειρός Ἰω(άννου) ἀπό Τζηβινοβολα
– Διά χειρός Ἰωάννου ἐκ Τζηβινοβολα

„В лето 1684. Рукою Иоанна из Чевиндола".

Библиография:

132, с. 212; **26,** с. 24; **288,** № 320; **4,** с. 66, ил. 15, 15а; **25,** ил. 56, 47; **22,** ил. 7; **163,** с. 45: **316,** № 28; 211, № 108



Оплакивание Христа, XVII в. Село Болгарево Бургасского района. Дерево, темпера; 38 х 71 см. Церковный историко-археологический музей. Инв. №3132.

В центре композиции изображено мертвое тело Христа, простертое на белом плате с зеленым геометрическим орнаментом. Тем же платом покрыты и его бедра. Сидящая богоматерь обнимает обеими руками голову своего умершего сына, прижимаясь лицом к его лицу. Позади Христа, несколько правее, низко опустив голову, стоит апостол Иоанн с рукой, прижатой к щеке в знак глубокой скорби. К ногам Христа склонился старец Иосиф. По обе стороны Богоматери фигуры женщин, позы которых выражают скорбь — преклонившая колени слева от Богоматери воздела руки к небу, а две другие, стоящие справа, прижали к щекам покрытые плащом руки. В глубине изображен низкий крест, за ним видны стены Иерусалима. По обе стороны креста изображения солнца и луны и двух ангелов с развернутыми свитками.

Карнация землисто-зеленоватого тона, на котором белыми резкими пятнами выделены рельефные места.

Надпись сделана киноварными буквами по золотому фону:

О ЕПІТАФІОС ΘΡΗΝΟC – Ὁ ἐπιτάφιος θρῆνος
Μαρία τοῦ ζεβεδέου-Μαρία τοῦ Ζεβεδαίου
Μαρία τοῦ Ν. . . . . . α
Μαρία Μαγδαληνή

Приблизительно такую же иконографическую схему, проникнутую не меньшим драматизмом, можно увидеть на иконе с тем же сюжетом в Патриархии Печа XVII в. (Св. Радойчич, Иконите в Югославия, ил. 212), которая ближе к иконе Эммануила Лампердоса, хранящейся в Византийском музее в Афинах (Musee byzantin, p. 47).

Библиография:
163, с. 41; **159,** ил. 119.



Христос Пантократор, XVIII в. Церковь Пресвятой Богоматери, Сливен. Дерево, темпера; 66 х 51 см.

Христос представлен в обычной позе Вседержителя, правой рукой на уровне груди благословляет, в левой — закрытое евангелие. Одет в коричнево-красный хитон, богато украшенный золотым растительным орнаментом. Темно-синий гиматий усыпан золотыми кругами с вписанными в них листьями наподобие пальметт. Евангелие украшено изображениями жемчужин и драгоценных камней. Фон иконы двухцветный — темно-синий и золотой. Нимб Христа инкрустирован различной величины красными и синими камнями, напоминающими драгоценные. В верхней части иконы, с обеих сторон, на месте обычных монограмм поставлены два красных круга с вписанными в них темно-синими окружностями.

Надпись киноварными буквами на золотом фоне гласит:

[Т]О[Y] ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΟC –
τοῦ Παντοκράτορος

Живописец весьма своеобразно разработал обычный иконографический тип. Лик Христа, обычно благостный и мягкий или строгий и суровый, если не с идеальными, то с красивыми чертами, здесь совершенно некрасив. Глубокие, близко посаженные глаза, устремленные куда-то поверх зрителя, длинный, расширяющийся книзу нос, отвислые уши — в этих признаках сказывается влияние Востока, которое проявилось также в обилии золотых орнаментов и их форме, как и украшении нимба многоцветными драгоценными камнями.

Библиография:
166 с. 5, ил. **1.**



Благовещение (царские врата), начало XVII в. Церковь св. Димитрия близ села Бобошево Кюстендильского района. Дерево, темпера; 118,5 x 65,6 см. 81

На всей изобразительной поверхности царских врат господствуют фигуры архангела Гавриила (в красном императорском далматине с богато украшенным ларосом, с жезлом в левой руке, правой — благословляющего) и Богоматери (в традиционном темно-синем хитоне и темно-красном мафории), стоящей перед неожиданным благовестником с веретеном в руке. За ними в глубине изображена низкая стена красного цвета и две палаты с неправильными очертаниями. На их выступах с обеих сторон видны фигуры царей-пророков Соломона и Давида более мелких размеров с развернутыми свитками в руках. Как обычно, фигуры и архитектурные сооружения повернуты на три четверти оборота к центру, замыкают композиционное пространство, единство которого достигается красным платом (велумом), висящим между палатами.

В колорите участвуют теплые тона, в которых преобладают различные оттенки красного и коричневого.

Очевидная разница в типах изображений и их моделировке на обеих створках царских дверей, охрово-коричневая карнация лика Богоматери и розовая — лика архангела говорят о том, что они принадлежат кисти двух разных мастеров.

Указанные признаки, а также жесткие складки одежды с черными основаниями, объемная лепка лиц — с широко освещенными плоскостями — позволяют датировать икону XVII веком.

Царские врата церкви св. Димитрия — одни из сравнительно ранних, дошедших до нашего времени. В них нашел отражение взгляд обыкновенных мастеров той эпохи на архитектонику иконостасной преграды. Чистые, лишенные каких-либо декоративных элементов формы определяют начальный этап развития, для которого характерно стремление к декоративности, ко все большему участию орнамента в декоре.

Библиография:
233, Taf. 372; **316,** № 87; **211,** № 22, ил. 24



Богоматерь Неувядаемый цвет, 1703 г. Иконописец Димитр, Юго-Восточная Фракия. Дерево, темпера; 110 х 68 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 1773.

Богоматерь изображена до колен, в три четверти оборота к младенцу Христу, который представлен в рост, в роскошном золотом далматине, с короной на голове. В правой руке у него держава, в левой скипетр — эмблемы царской власти. Он стоит на расцветшем цветке розы, лежащей на шестиугольной подставке, в форме и орнаментировке которой ощущается отголосок искусства исламского Востока. Богоматерь одета в расшитый золотом и цветами золотистый мафорий, схваченный на груди аграфом в виде цветка. Из-под мафория виднеется тонкий белый плат, встречающийся на изображениях итальянских мадонн периода треченто. На голове золотая корона. В правой руке Богоматерь держит алую розу. Влияние образцов итальянской живописи чувствуется как в выборе типа, так и в моделировке лиц. Изображения вазы с цветами в нижнем левом углу, ручная кадильница, орнамент одежды и другие детали, однако, говорят о влиянии Востока, благодаря чему икона представляет собой интересный образец взаимодействия влияний Востока и Запада в балканском искусстве.

Над центральным изображением простертый полукружием архангелами Михаилом (слева) и Гавриилом (справа) свиток с трудно читаемой надписью, начинающейся, по-видимому, словами известного моления:

ΡΟΔΟΝ ΤΟ ΑΜΑΡΑΝΤΟΝ. . . ΧΑΙΡΕ –
Ρόδον τό ἀμάραντον. . . χαῖρε

„Неувядаемый цвет".

Архангелы Михаил (слева) и Гавриил (справа) держат еще одну надпись:

1) ΟΡΘΡΟC ΦΑΕΙΝΟC ΧΑΙΡΕ Η ΜΟΝΗ Τ(ΟΝ)
ΗΛΗΟΝ ΦΕΡΟΥCΑ ΧΡΙCΤΟΝ –
῎Ορθρος φαεινός χαῖρε, ἡ μόνη, τόν ῞Ηλιον
φέρουσα Χριστόν. . .

„Утро светлейшее, радуйся, единственная, солнце носящая Христа" (Акафист Богоматери, песнь III, ирмос).

2) CΤΑΧΗΝ Η ΒΛΑCΤΗCΑ(CΑ)
ΤΟΝ ΘΕΟΝ ΟCΧΟΡΑ ΑΝΗΡΟΤΟC ΣΑΦΟC –
Στάχυν ἡ βλαστήσασα τόν θεῖον,
ὡς χώρα ἀνήροτος σαφῶς

„Колос произрастившая божественный, подобно ниве девственной" (Акафист Богоматери, песнь III, ирмос).

С правой стороны дарственная надпись:

ΔΕΗCΗC Τ[Ο]Υ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ
ΑΝΑCΤΑCΙC ΤΟΥ ΠΑΡΑCΦΟΛΔΙΛΟΥ
ΕΤΟΥC 17.3
Δ[Η]Μ[ΙΤΡΙΟC] –
Δέησις τοῦ δούλου τοῦ Θεοῦ ᾿Αναστασίου
τοῦ Παρασφολδίλου, ἔτους 1703
Δημήτριος

„Моление раба божия Анастаса Парасфолдилоса: 1703 г." „Рука Димитриева".

Икона была написана живописцем Димитром, подпись которого стоит на иконе Христа Пантократора, хранящейся в экспозиции Отдела древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии (инв. № 1772). Обе иконы идентичны между собой по ряду основных признаков.

Следует отметить, что ближайшие соответствия иконы № 82 обнаруживаются среди образцов, происходящих из Малой Азии, где, как показывают исследования, возник в XV111 в. этот редкий иконографический сюжет. Он иллюстрирует „Канон" составителя гимнов Иосифа Песнописца, являющийся частью „Акафиста" (Kandea et Agemian, Icones melkites, il. 23, 33, 88, 89 - Lasovic et Rossier, Les icones, il. 134).

Библиография:
4, с. 102, ил. 23 а, б; **25,** ил. 70; **215,** № 20; **316,** № 97



Св. Иоанн Богослов, начало XV111 в. Погановский монастырь Иоанна Богослова (Димитровградский район, Югославия). Дерево, темпера; 98,5 х 75 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 121.

Поясное фронтальное изображение Иоанна Богослова. Правой рукой, до кисти закрытой гиматием, он благословляет, в левой держит евангелие с текстом, которым начинается написанное им евангелие:

"ва начело бѣ слово
слово бѣ къ б(ог)ꙋ и б(о)гь
бе слово" (Йоан 1, 1)

„В начале было слово, и слово было у бога, и слово был бог" (От Иоанна, 1,1).

Иоанн Богослов — сты Iѡ(ань) Б[о]гослов в оранжевом хитоне и синем гиматии изображен монументально. Голова передана объемно посредством постепенного перехода от темного цвета (жженой сиены) к светлому (охра) на выступающих частях. Лоб выпуклый. Монументальность изображения, однако, не повлияла на тщательность отделки, дающей себя знать в изображении волос, форм, трактовке тканей и даже в рельефности нимба.

Золотое поле обрамлено шнуровым орнаментом.

Вправо от изображения киноварью на золотом фоне сделана дарственная надпись:

село смдань [к]ти-
торь Стоꙗнь

Библиография:
316, № 102.


БГОСЛОВ
СЕЛОСМАЧАНЬ ТИ
ТОРЬ СТОАНЬ
ВОБѢ
СЛОВО

Св. Николай с житием, XV111 в. Село Бояна Софийского района. Дерево, темпера; 61,5 x 48 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 131. 84

Погрудное фронтальное изображение благословляющего св. Николая с закрытым евангелием в левой руке. Обычные для изображений этого святого крестчатые ризы заменены красного цвета фелонью, поверх которой надет серый омофор с черными крестами. У Николая характерный для него бугристый лоб. Карнация в затененных местах темно-коричневая, в выступающих — цвета светлой охры.

По типу изображения и некоторым стилевым приемам (нанесение теней лика, подчеркивание белка глаза и др.) икона близка к житийным сценам иконы св. Георгия с житием XVII в. из Печской патриархии. Изображение св. Николая обрамлено пластической аркой гладкого профиля. С четырех сторон рамки даны 17 житийных сцен:

1. Рѡждаство стаго Никола 2. приводенние стаго Николе. 3. сти поста-
ви се у диіаконь 4. сти постави архиереи 5. сти постави епіскопоу
6. сти непостави патріарство 7. сти Никола іавсе царꙋ Констань-
тинꙋ 8. три мꙋжи ва темницꙋ 9. сти Никола іави се раба свое-
го. 10. сти іави се... 11. сти избави г дѣви ѡт блꙋда 12.
сти избави дрѣво ѡт бесове 13. сти донесе венец 1ν. стие помоіц-
никь 15. сти избави г мꙋжа от мача 16. сти сех ꙋкова иже по
морꙋ 17. ꙋспение стаго Николе

1. Рождение св. Николая; 2. Введение его во храм; 3. Рукоположение святого в диаконы; 4. Рукоположение в иереи; 5. Возведение в епископский сан; 6. Отказ святого от возведения в патриаршее достоинство; 7. Св. Николай предстает перед царем Константином; 8. Трое мужей в темнице; 9. Св. Николай является своему рабу; 10. Явление святого...; 11. Святой спасает трех девиц от греховного падения — блудства; 12. Святой избавляет дерево от бесов; 13. Святой приносит венец; 14. Святой — помощник; 15. Святой избавляет трех мужей от усекновения мечом; 16. Святой спасает мореплавателей; 17. Успение св. Николая.

Св. Николай, архиепископ города Миры в Ликии (в Малой Азии) — один из наиболее почитаемых в Болгарии святых, иконы с его изображением имели массовое распространение во всей стране, в особенности в центрах торговли и мореплавания, поскольку св. Николай считался их покровителем. Однако сохранившихся икон с его житием сравнительно немного, вот почему рассматриваемое нами изображение представляет интерес для исследования иконографии св. Николая.

Библиография:
338, без № ; 316, № 103.



Икона с праздничным кругом, XV111 в. Церковь св. Георгия, Кремиковский монастырь Софийского района. Дерево, темпера; 75 х 55 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 92.

Пятиярусная икона.

1 ярус: Благословляющий обеими руками Христос с предстоящими ангелами (по четыре с обеих сторон).

II ярус: 1. Рождество Христово рождство Хвѡ. 2. Крещение Христово крещение Хво 3. Благовещение благовещение Бцы 4. Св. Николай стн Нїколае

III ярус: 5. Воскресение Христово (Сошествие во ад),васкресение Хво 6. Рождество Иоанна Предтечи рождство стому Їоану 7. Ветхозаветная Троица ста Троица

В. Распятие распетие Хво 9. Вознесение вазнесение Хво 10. Сретение Христово сретение Хво 11. Пророк Илия стн Илїа

V ярус: 12. Вход в Иерусалим цветоносие Хво 13. Введение во храм воведение Бцы 14. Рождество Богоматери рождство Бцы 15. Симеон Столпник стн Симонь.

Очень удачно чередование насыщенного синего и оранжевого цветов.

Карнация ликов белая с розовой подрумянкой.

Надписи на церковнославянском языке сделаны белыми буквами по оранжевому пол

Икона представляет образчик народного примитивного творчества, по некоторыг типичным признакам она написана в мастерских Софийского района. Отдельные сце! переданы лаконично, своеобразная, интересная иконография в отдельных случаях созда воображением иконописца.

Библиография:

316, № Ю6.



Богоматерь Умиление, св. Троица и святые в клеймах, XVIII в. Церковь Пресвятой Богоматери, София. Дерево, темпера; 65 x 57,5 см. Отдел древноболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 917.

Изображение Богоматери Умиление расположено почти в центре иконы. Над ним представлена ветхозаветная Троица с Авраамом и Саррой, стоящими непосредственно над средним ангелом. В руке у Сарры опахало из павлиньих перьев. Слева от центрального изображения помещены:

М(и)х(аил)
сти Николае
сти Геwргие нови
сти Николае нови
ста Петка

ста Неделїа
сти м8ч[еник] Геwргие
сти Атанасие
сти wт(е)цъ Рилски
сти Ïоань Крстителъ
сти Харалампие
сти м8ч[еник] Пантелеимон
сти крал Мwлити[н]
сти м8ч[еник] Димитрие

(архангел Михаил, св. Николай, св. Георгий Новый, св. Николай Новый, св. Петка, св. Неделя, справа — св. Афанасий, св. Иван Рильский, Иоанн Предтеча, св. Харалампий, св. Пантелеймон, св. король Милутин). В нижней части иконы изображены святые Георгий и Димитрий на конях.

Карнация выполнена светлой охрой с примесью розовой почти без теней.

Икона является образцом т.н. „сборных икон", получивших особенно широкое распространение в эпоху болгарского Возрождения и, подобно триптихам и диптихам, заменившим домовые иконостасы.

Библиография:

316, № 114.



Св. Георгий, XV111 в. София. Дерево, темпера; 64,5 х 50 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 985.

Св. Георгий изображен скачущем влево на сером коне. На святом синяя короткая туника, коричневые доспехи, украшенные бисером, красный плащ. За его спиной на крупе коня сидит отрок в шапке, похожей на корону, украшенную жемчугом, с сосудом для омовения в руке — изображение, иллюстрирующее известное чудо святого, спасшего сына Льва Пафлагонянина. По диагонали иконы изображен холм, на который словно бы поднимается вскачь конь, не касаясь копытами земли. Наверху справа городская крепость, а перед нею царевна с поднятыми в знак удивления руками. С крепостной стены за происходящим наблюдают царь и царица. Между ними и фигурой св. Георгия летит в облаке ангел, венчающий голову святого короной. Из небесного сегмента простирается благословляющая божья десница.

У святого характерный тип лица с большими черными глазами, уголки которых опущены книзу. Карнация светлая, с густой тенью возле глаз, овала лица и под нижней губой — признаки, типичные для икон Софийской области XVIII века.

Надпись белыми буквами на синем фоне:

с҃ты Георгие

Библиография:

316, № 124.


СТИ ГЕОРГИЕ
985

/

Рождество Богоматери, XVIII в. Церковь монастыря Семи престолов, Софийской округ. Дерево, темпера; 32,5 x 25 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 2904.

К числу икон, принадлежащих кисти иконописцев Софийской области (№№ 85, 86, 87), принадлежат две праздничные иконы церкиви монастыря Семи престолов: Рождество Богоматери и Вход в Иерусалим. Одинаковые признаки дают основание считать, что они созданы в мастерской, отличавшейся самобытностью своих произведений. Эта мастерская существовала в XVIII и XIX вв. в Софии или в одном из окрестных монастырей. Большая продуктивность и своеобразие иконографической трактовки общеизвестных сюжетов характеризуют эту мастерскую как интересное явление в развитии иконописи в Болгарии.

Особый интерес представляет архитектоника иконы с перекрывающимися планами, которые обычно служат для передачи определенных пространственных отношений, в данном случае, однако, этот прием не дал желанного результата.

Карнация ликов почти белая, с темными тенями возле глаз и овала лица.

Надпись отсутствует.
Икона воспроизводится впервые.



Св. Георгий и св. Димитрий, конец XVIII—XIX вв. Перуштица. Дерево, темпера; 99 x 76,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 1386.

Изображения св. Георгия и св. Димитрия на конях. Слева на белом, по традиции, коне изображен Георгий в синей тунике, коричневых доспехах, коротком развевающемся за спиной плаще. Он пронзает копьем серого змея с белой веревкой вокруг шеи, конец которой держит в руке женщина (царевна), стоящая слева перед городской башней. Сверху с башни за происходящим чудом наблюдают царь и царица.

Рядом с Георгием на розово-красном коне св. Димитрий в короткой красной тунике, коричневых доспехах и синем развевающемся плаще такой же формы, как и плащ св. Георгия. Он пронзает копьем поверженного на землю врага, который держит в руке сломанное копье, символизирующее его поражение.

Зеленая ступенчатая поземь почти достигает горизонта, естественно переходящего в синее небо. В правом верхнем углу иконы — благословляющая десница Христа.

Изображение сцены содержит ряд реалистических деталей — хорошо переданы миниатюрные деревья, архитектурные формы, туловище змея. Однако икона впечатляет не этими реалистическими элементами, а ритмом всей композиции, осмысленным живописцем из народа в духе его собственных эстетических воззрений.

Тип ликов, розовая карнация, придающая им своеобразный глянец, роднят данное произведение с иконой № 90.

Надписи сделаны черными буквами по синему полю:

с҃тн Гєѡргїє
с҃тн Дммнтрїє

Библиография:
155, № 21; **215,** № 24; **316,** № 126, ил. 34; **238,** p. 332, il. 198


СТИ ГЕѠРГІЄ
СТИ ДИМИТРІЄ

Сорок мучеников севастийских, вторая половина XV111 в. Неизвестного происхождения. Дерево, темпера; 75,5 X 57,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 293.

Сцена представлена по традиционной иконографической схеме: мученики изображены в несколько рядов, в рост, обнаженными до пояса, со скрещенными на груди руками. Во весь рост изображены только стоящие в первом ряду, остальные даны в восходящей перспективе. За ними видны синее озеро и два симметрично расположенных холма. В розовом сегменте неба — благословляющий обеими руками Христос. На фоне неба — мученические венцы, богато украшнные жемчугом. С правой стороны — баня в вид ерозовой палаты с куполом. Изображения всех мучеников типизированы посредством одинаковых поз и лиц.

Тема сорока севастийских мучеников трактовалась в иконографии с XI века вплоть до эпохи Возрождения. Однако волнующий драматизм сцены, присущий ранним образцам, в более поздних иконах (за исключением некоторых примитивов) со временем исчез, и она превратилась в живописную иллюстрацию события, передаваемого с подчеркнутой сдержанностью. Рассматриваемая икона с ее хорошо распланированными фигурами, некоторыми анатомическими подробностями, подчеркнутыми живописцем, мягкой моделировкой красивых человеческих лиц, явно принадлежит кисти искусного мастера. Сходство ее с иконами иконостаса церкви села Бродилово в Странджанских горах (1754 г.) позволяет установить ее приблизительную датировку.

Сюжет разработан по каноническому житию, причем не забыт и мученик, который, не выдержав пытки холодом, решил войти в истопленную баню, однако на пороге его настигла смерть.

Карнация светло-розового цвета с плавными переходами к красновато-коричневому на затененных местах.

Надпись киноварью:

Η ΑΓΗ[ΟΙ] ΤΕ[CCA] ΡΑΚΩΝΤΑ ΜΑΡΤΙΡΗ –
Οἱ Ἅγιοι Τεσσαράκοντα Μάρτυρες

Библиография:

25, ил. 74, 75; **22,** ил. 90; **155,** № 19, **316,** № 117;211, № 144


IC XC

Богоматерь Умиление (Милующая), XIX в. Самоков. Дерево, темпера; 56 x 39 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 1508.

Поясное изображение Богоматери с младенцем на левой руке, правая приложена к груди. Этот обычный тип Одигитпии на иконе обозначен древнеболгарским наименованием „Милующая" |мн(> -ov мнл8ющ\а|. Она слегка наклонилась к благословляющему младенцу Христу с развернутым свитком в левой руке. Одежда фигур традиционная, но другой окраски. Богоматерь в ярко-красном мафории и темном, почти черном хитоне с золотыми цветами. Младенец Христос в зеленом хитоне и таком же, как мафорий Богоматери, ярко-красном гиматии. В верхних углах архангелы Михаил и Гавриил в золотых одеяниях поддерживают с двух сторон нимб Богоматери, а в свободных руках держат медальоны с ее монограммой. В нижних углах конные изображения св. Георгия и св. Димитрия. Между ними золотая виньетка для надписи, которой на иконе нет.

Икона изобилует золотом, придающим ей расточительное великолепие. Обязательными элементами декора являются облака с позолоченными краями на синем небе, золотая корона и разбросанные по хитону Богоматери золотые цветы.

Лики Богоматери и младенца отличаются изяществом, совершенством мягкой моделировки. Их тип дает основание считать автором иконы Димитра Зографа из Самокова или кого-либо из его ревностных учеников.

Библиография:

316, № 139

»



МИЛУЮЩАЯ
IC XC
1508

Рождество Иоанна Предтечи, XIX в. Церковь св. Троицы, Банско. Дерево, темпера; 32 x 22 см. 92

В первой части иконы изображено ложе с полулежащей на нем Елисаветой. Елисавета в темно-синем хитоне с коротким покрывалом красного цвета на плечах. На голове — плат цвета охры. В таком же одеянии и женщина, стоящая позади ложа, которая осуществляет композиционную связь между фигурой Елисаветы и изображением сидящего слева онемевшего Захарии. Вторая женщина, видимо, служанка, подает ему лист, где он должен написать имя новорожденного сына. Третья женщина сидит возле колыбели младенца Иоанна. Архитектура строений, пышный балдахин, форма столика и ряд других деталей чужды нашей действительности и говорят о влиянии западной живописи.

Моделировка лиц светотеневая на темно-охровой основе с подрумяйкой на щеках и губах.

Наверху на темном фоне надпись белыми буквами:

ρ(о)ж(де)ство с(ве)тагѡ Ïωа(н)на Пρ(е)дт(е)чи

„Рождество Иоанна Предтечи".
Икона воспроизводится впервые.


рожтво стаго Іѡана Пртчи

Богоматерь Одигитрия и Христос Пантократор с праздниками и святыми, XIX в. (двухчастный складень). Трявна. Дерево, темпера; 79 x 61 см. Отдел древноболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 179-х.

В верхней части иконы изображения Богоматери Одигитрии и Христа Пантократора в обычных позах. Богоматерь в зеленом хитоне и розово-красноватом мафории с богато орнаментированной каймой. Младенец Христос сидит на левой руке матери. Христос Пантократор благословляет правой рукой на уровне груди, а в левой держит раскрытое евангелие с полустершимся текстом. На нем ярко-красный хитон с белым точечным орнаментом и темно-синий гиматий. В нимб Христа (как и младенца Христа) вписан крест. Отступление от обычной иконографии наблюдается в цвете одежды и фоне — типичном для мастеров Трявненской школы „небе", где синий цвет переходит в розовый, а затем, на краю горизонта, в красный. Под изображениями Богоматери и Христа в два яруса даны изображения восьми господних и богородичных праздников:

воскресенне Хр(і)стово
вознесеніе Хр(і)рстово
р(о)жд(ес)тво хр(і)стово
б(о)гоѧвлениіе Хр(і)стово
преѡбраженіе
благовѣщеніе б(огород н)ицы
срѣтенніе Хр(і)стово
вовѣденіе б(огород н)ицы

1. Сошествие во ад (Воскресение Христово) 2. Вознесение, 3. Преображение, 4. Благовещение 5. Рождество Христово, 6. Богоявление, 7. Сретение, 8. Введение во храм. Под ними помещены 36 погрудных изображений святых мужей и жен.

Библиография:
25, ил. 86, 87; 22, ил. 77, 78; **316,** № 121


ΘΥ
ΙΣ
ΧΣ

Рождество Христово, XIX в. Церковь св- Афанасия, г. Горна-Оряховица. Дерево, темпера; 36,5 x 25 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 2900 94

Изображение Рождества Христова в пещере. Перед яслями белого цвета со спеленатым темной пеленой Христом стоят на коленях Иосиф и Мария с простертыми к младенцу руками. Так же симметрично даны головы обычных для э'той евангельской сцены животных — осленка и юницы. На переднем плане пасется стадо, возле пастырь с посохом в белых ногавицах и белом тюрбане. Несколько своеобразна форма обычного профиля. Все они покрыты зелеными деревьями. Наверху справа с вершины холма четыре ангела возвещают благовестие пастырю, пасущему овечье стадо на склоне холма, а слева изображены коленопреклоненные три восточных царя. Из сегмента неба к вершине холма направлены три луча.

Под влиянием идей болгарского Возрождения в иконографию этого евангельского события внесен ряд изменений: реалистически изображены детали, а также одежда отрока-пастыря (белые ногавицы, баранья шапка и т.п.). Однако живописец все еще верен канону и собственным эстетическим воззрениям, на что указывает окрашенный в розовый цвет холм в глубине.

Вверху слева надпись киноварными буквами:

р(ож)д(е)ство Хр(и)стово

„Рождество Христово"

Библиография:

141, ил. 155; **25,** ил. 77, 78; **28,** с. 11, ил. 12; **22,** с. 124, ил. 75; **316,** case 1X-5;


ржтво хртовѡ

Христос Пантократор, 1798 г. Иконописец папа Витан из Трявны. Церковь с. Радуил Самоковского района. Дерево, темпера; 85 x 58 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 127. 95

Христос изображен до колен. На нем красный хитон с золотым клавом, перехваченный белым поясом, и синий гиматий. Правой рукой Христос благословляет, в левой держит открытое евангелие с текстом: „Приидите, благословенные отцом моим...". Фон иконы синий, высветленный в направлении горизонта. Слева от фигуры Христа надпись:

ікоnωпїсецъ папа Виѳань
ωт трѣвна аѱчн = 1798

„Иконописец папа Витан из Трявны. 1798"

В верхней части иконы в красных медальонах с золотыми барочными орнаментами

Іс Хс.

Папа Витан (поп Витан) — один из родоначальников наиболее известной трявненской фамилии изографов — Витановых. Его мастерство искусного живописца и рисовальщика особенно ярко сказалось в фигуре Христа, для которой характерна мягкость движений. Одеяния ниспадают тяжелыми мягкими складками, подобно бархату, подчиняясь движениям рук.

Фигура Христа отличается внушительной монументальностью, несмотря на сравнительно небольшие размеры.

В сгущенных тенях лица ощущается приверженность традиции, с которой папа Витан не порывал на протяжении всего творческого пути.

Библиография:
132, с. 216, ил. 112; **261,** Taf. 71; **119,** ил. 31; **288,** № 353; **25,** ил. 80; **22,** с. 56, ил. 25, 26; **215,** № 21; **316,** № 133. ил. 32: **238,** p. 344, il. 215; **211,** № 159



Св. Николай, 1798 г. Изограф Симеон из Трявны. Церковь с. Радуил Самоковского района. Дерево, темпера; 85,5 x 57,5 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 126. 96

Св. Николай изображен фронтально, в три четверти роста, благословляющим рукой на уровне груди, в левой закрытое евангелие. На нем красного цвета саккос, богато украшенный растительным орнаментом. На златошвейном омофоре красного цвета кресты с зелеными ростками вместе с красными розами образуют орнаментальный мотив. То же стремление к декоративности чувствуется и в передаче евангелия, где сказались познания живописца в области перспективы. Нимб вокруг головы снабжен выбитыми золотыми украшениями в форме цветка. В двух медальонах красного цвета высоко над головой святого помещены монограммы:

стыи Николаи

Фон иконы синий, слегка высветленный внизу. Икона обрамлена обыкновенным позолоченным орнаментом. Она принадлежит кисти представителя другого известного рода трявненских изографов — Захариевых. Внизу с обеих сторон фигуры надпись:

сие иконописецъ
Симеwн wт село Тревна ау...

„Иконописец сей иконы Симеон из села Трявна; в 17.." (вероятно, 1798 г.). Одинаковые размеры этой иконы с иконой № 95 работы папа Витана говорят о том, что обе были сделаны для одного иконостаса. Вызывает удивление тот факт, что в районе деятельности живописцев Самоковской иконописной школы заказ выполняли трявненские мастера.

В рассматриваемой иконе можно проследить как новые тенденции в творчестве живописцев эпохи болгарского Возрождения, так и приверженность традициям, пронесенным через века.

Библиография:

132, с. 216, ил. 113; **261,** Taf. 28; **119,** ил. 32; **288,** № 343; **25,** ил. 81; **22,** с. 56-57, ил. 23, 24; **155,**№ 23; **215,** № 22; **316,** № 131 ил. 32; **238, p.** 344, **il.** 214; **211,** № 160



Тайная вечеря, XIX в. Трявненская школа. Дерево, темпера; 33,5 x 23 см. Отдел 97
древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3952.

Апостолы сидят на круглой скамье вокруг круглой трапезы, покрытой белым платом с прошивкой красного цвета и охровой каймой, украшенной жемчужинами. В их позах, жестах рук выражено недоумение, вызванное словами Христа: „Один из вас предаст меня" (От Иоанна 13, 22). Они в традиционной одежде — хитонах и гиматиях в основном золотистого оттенка, со складками красного, зеленого и коричневого тонов. Христос занимает центральное место, на груди у него возлежит его любимый ученик Иоанн. Сцена дана на фоне глубокого синего пространства, отграниченного спереди белой аркой. Это арка с четырьмя тяжелыми колоннами с красными треугольными украшениями в виде флажков, предназначавшаяся для создания иллюзии некоего интерьера, воздействует как фантастический декор, усиливающий декоративность иконы в целом.

Крупные белые лица и неестественно большие черные глаза указывают на то, что икона создана в той же мастерской, что и иконы №№ 97 и 98.

Надпись черными буквами на синем фоне:

ТАИНА ВЕЧЕРѦ

„Тайная вечеря".

Библиография:
25, ил. 85; 22, ил. 73; 215, № 23.


ТАИНА ВЕЧЕРА

Рождество Богоматери, XIX в. Трявна. Дерево, темпера; 55,5 х 47 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 123. 98

Анна изображена возлежащей, в светло-розовом мафории, из-под которого виден темно-синий хитон и синего цвета чепец на голове. Ноги покрыты голубым покрывалом с жесткими параллельными складками. Справа изображены три девы, помогающие роженице. Первая правой рукой придерживает сосуд, стоящий между рук Анны, а в левой держит сосуд для омовения. Через ее левое плечо переброшено полотенце. Вторая женщина прижимает к груди поднос эллипсовидной формы. Третья держит на уровне груди сосуд. Она в оригинальном одеянии — зеленое длинное платье опоясано белым платом. Между фигурами второй и третьей женщин изображен Иоаким в темно-синем хитоне с переброшенные через правое плечо ярко-красным плащом. Он представлен необычно — с черными волосами и длинной черной бородой. Позади фигур фантастического вида архитектурный декор.

В болгарской иконописи эта икона считается одним из наиболее своеобразных изображений сцены Рождества Богоматери. Неодинаковая масштабность построения фигур связана с древней восточной традицией соблюдения иерархического порядка. Этим объясняется неестественная величина фигур Анны и Иоакима по сравнению с фигурами трех женщин. Все действие развивается на одном плане, без малейшего намека на пространственность, осуществляемую обычно посредством различной окраски стен, перед которыми и позади которых живописец располагает фигуры.

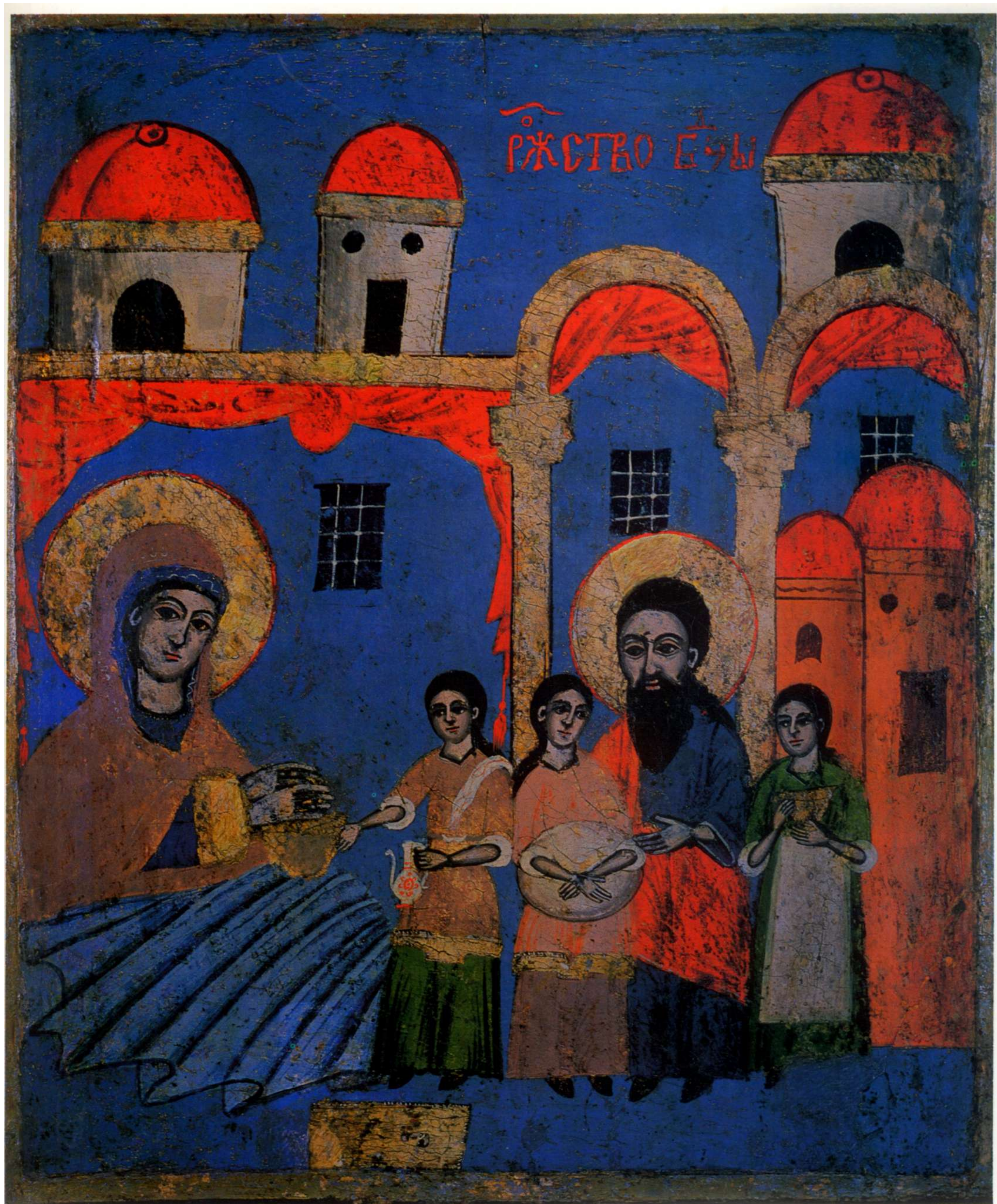
Архитектурные строения с преобладанием округлых форм куполов и арок окрашены в белый цвет и вместе с красными завесами резко выступают на густом синем фоне сцены.

Крупные головы с белыми лицами и огромными, продолговатой формы черными глазами встречаются постоянно в течение всего XIX в. на иконах Северной Болгарии, получивших распространение в районе Трявна — Велико-Тырново, где создана и рассматриваемая нами икона. Наверху справа надпись киноварью по синему фону:

рож(де)ство Б(огоро)д(н)цы
„Рождество Богоматери“.

Библиография:

297, № 24; **28,** ил. 11; **22,** с. 150, ил. 96; **316,** № 132, ил. 33; **211,** № 161, ил. 42


РОЖСТВО БДЧЫ

Св. Марина, XIX в. Неизвестного происхождения. Дерево, темпера; 149 x 105 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 3920. 99

Св. Марина изображена фронтально сидящей на троне. Левую руку она держит перед собой ладонью наружу, в правой — крест. На ней синий хитон, расшитый белыми цветами, и оранжевый гиматий, ниспадающий тяжелыми декоративными складками. Массивного вида трон с высокой спинкой отличается пластичностью форм, характерные изгибы которых не встречаются в собственно болгарских памятниках и свидетельствуют о влиянии западных образцов.

Моделировка лица светотеневая на охровой основе. Чисто человеческая ассиметричность черт говорит о том, что иконописец, по всей вероятности, имел в виду подлинную живую модель.

Крупная, монументальная фигура, данная в своеобразной позе, особый тип лица и серебристый, необычный для болгарских икон фон придают иконе подчеркнутую самобытность.

По серебристому фону надпись оранжевыми буквами:

Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΝΑ
Ἡ Ἁγία Μαρίνα

В качестве ближайшего иконографического соответствия нашей иконы можно указать икону св. Параскевы (1848 г.) церкви села Манастир неподалеку от Скопле (Д. Коцо, М. Пепек, Манастир, сл. 27).

Библиография:
316, № 127, ил. 31; **238,** p. 332, il. 197



Аннино зачатие, XIX в. Неизвестного происхождения. Дерево, темпера; 35 х 24 см. Отдел древнеболгарского искусства Национальной художественной галереи в Софии. Инв. № 144. 100

Согласно апокрифному преданию, не имевшие долгое время детей и достигшие преклонного возраста Иоаким и Анна после возвещенной им ангелом вести о зачатии Анною Богоматери заключили друг друга в объятия. Встреча Иоакима, уединившегося на горе после того, как первосвященник отверг принесенные им и Анной дары, с супругой Анной произошла у так называемых „Золотых ворот". В объятии потрясенных радостной вестью родителей выражена сокровенная сущность зачатия Богоматери. Именно этот момент изображен на иконе (Lafontain - Dosogne, Iconographie, p. 82-89).

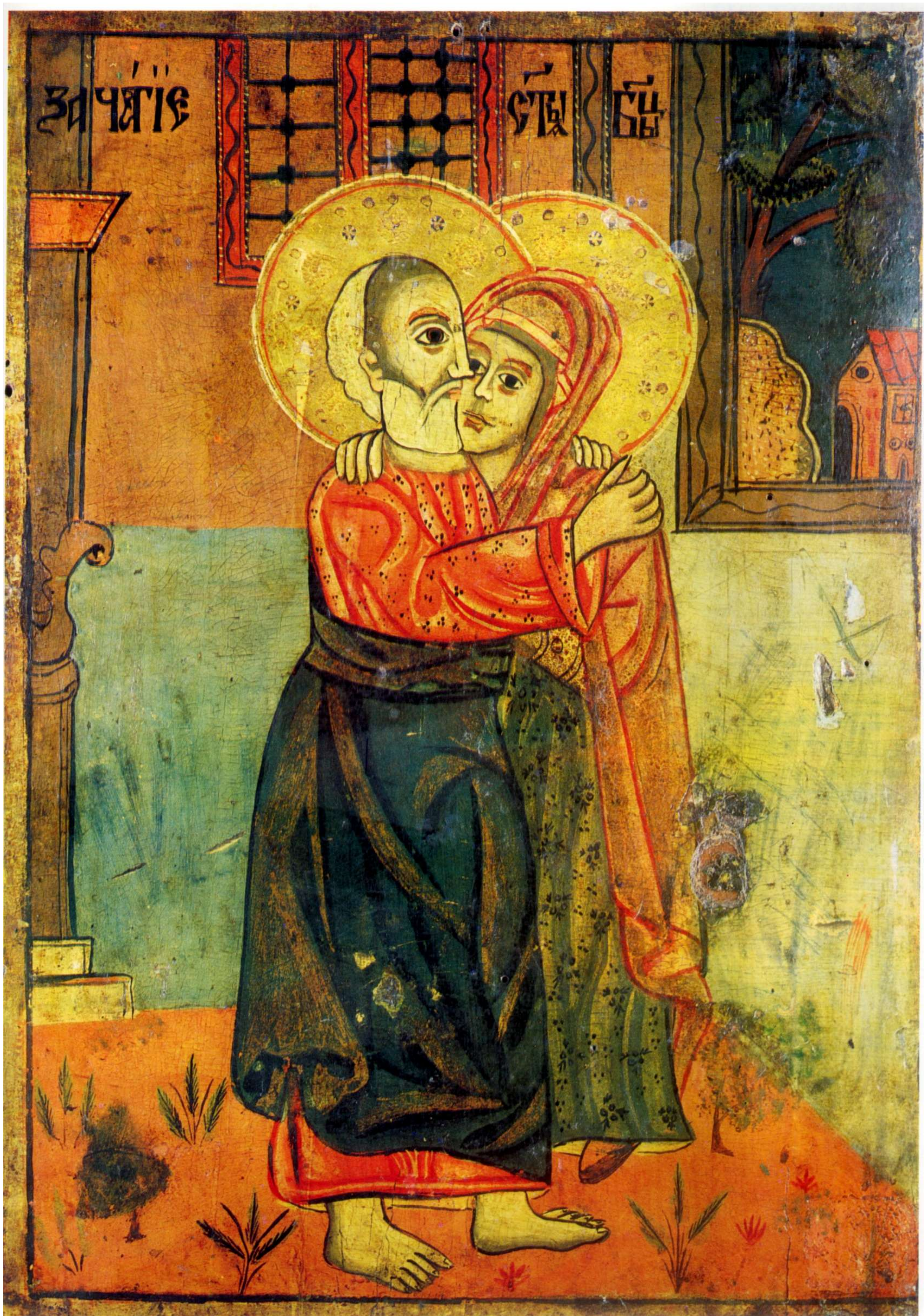
Иоаким в красном хитоне с точечным орнаментом и темно-синем гиматии, спустившемся с плеч. Анна в зеленом хитоне, расшитом черными цветами, и бледно-красном мафории с крупными, плотно очерченными складками. Оба стоят на красной поземи с растущими на ней несоразмерно малой величины кустами и деревьями. Справа от них окно, за которым виден пейзаж — дерево с причудливой формы ветвями и небольшая красная палата, напоминающая часовню. Таким образом, иконописец представил действие, происходящее внутри и снаружи.

Сравнительно бедный архитектурный декор, сведенный к схематично обозначенным деталям, сосредоточивает внимание зрителя на интимной чисто человеческой стороне изображаемого события. Принципы построения композиции сцены выходят за рамки средневековой эстетики. Особый способ постановки глаза в центре лица, изображенного в профиль, говорит о влиянии древних восточных традиций.

Надпись черными буквами:

зачатїє с(ве)тыѧ Б(огороди)цы
„Зачатие Богоматери".

Библиография:
216, ил. 49; 316, ил. 35


Зачаті́е
ст҃ыѧ
бц҃ы

БИБЛИОГРАФИЯ
LITERATUR

1. АКРАБОВА–ЖАНДОВА, ИВ. За „окачените портрети" в живописта на една църква от XII в., Разкопки и проучвания IV, 1949
2. АКРАБОВА–ЖАНДОВА, ИВ. Декоративна керамика от Тузлалъка – Преслав, Разкопки и проучвания III, 1949
3. АКРАБОВА–ЖАНДОВА, ИВ. Преславската рисувана керамика, Изкуство, 1962, кн. 4–5
4. АКРАБОВА–ЖАНДОВА, ИВ. Икони в Софийския археологически музей, София, 1965
5. АЛПАТОВ, М. В. Икона „Сретение" из иконостаса Троицкого собора Троице Сергеевой Лавры, Труды Отдела древнерусской литературы Академии наук СССР, XIV, Москва, 1958
6. АЛПАТОВ, М. В. Андрей Рублев, Москва, 1959
7. АНГЕЛОВ, Б. Старославянски текстове, Известия на Института за българска литература, т. III, 1955
8. АНГЕЛОВ, Д. Богомилството в България, София, 1969
9. АНГЕЛОВ, Н. Средновековният град Търново според изворите от XII–XIV в. и досегашните археологически разкопки, Известия на Окръжния музей Велико Търново II, Варна, 1964
10. АНТОНОВА, В. Две раннохристиянски църкви във външното укрепление на аула на Хан Омуртаг при гара Цар Крум (Шуменско), Археология, 1968, кн. 4
11. АНТОНОВА, В. Н. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина, Москва, 1966
12. АНТОНОВА, В. Н. Ростово-Суздальская школа живописи, Москва, 1967
13. БАНК, А. Византийское искусство, Ленинград–Москва, 1966
14. БАКАЛОВА, Е. Стенописите на църквата при село Беренде, София, 1976
15. БЕШЕВЛИЕВ, В. Три приноса към българската средновековна история, в: Изследвания в чест на Марин Дринов, БАН, София, 1960
16. БИЧЕВ, М. Български барок, София, 1954
17. БОГОСЛОВИЕ СВЯТОГО ИОАННА ДАМАСКИНА, в переводе Иоанна Экзарха Болгарского, по харатейному списку Московской синодальной библиотеки, Издание Императорского общества Истории и древностей России при Московском Университете, Москва, 1878 (Чтенія, 1877, кн. 4)
18. БОЖКОВ, АТ. Битови елементи в стенописите на Арбанашките църкви (XVII–XVIII в.), Известия на Института за изобразително изкуство, т. VI, 1963
19. БОЖКОВ, АТ. За някои „забравени" паметници на българската монументална живопис от XVI в. – стенописите във Вуково, Изкуство, 1964, кн. 10
20. БОЖКОВ, АТ. Болгарское изобразительное искусство, София, 1965
21. БОЖКОВ, АТ. Най-ранни произведения на българската живопис, Наша родина, 1965, кн. 5
22. БОЖКОВ, АТ. Тревненска живопис, София, 1967
23. БОЖКОВ, АТ. Миниатюри от Мадридския ръкопис на Йоан Скилица, София, 1972
24. БОЖКОВ, АТ. За сюжета на билатералната икона от Погановския манастир, Изкуство, 1976, кн. 9
25. БОЖКОВ, АТ. И Ч. ЧЕРНЕВ. Национална художествена галерия, Антично и средновековно изкуство (албум), София, 1966
26. БОСИЛКОВ, СВ. Търново. Градът и неговото изкуство, 1960
27. БОСИЛКОВ, СВ. Средновековна иконопис в България, в: Старо българско изкуство в България, II, София, 1965
28. БОСИЛКОВ, СВ. 12 икони от България, София, 1966
29. БОЯДЖИЕВ, СТ. Към въпроса за датировката на двете църкви в Бачковския манастир, Родопски сборник, 3, 1972
30. ВАЙЦМАН, К., М. ХАТЗИДАКИС, КР. МИЯТЕВ И СВ. РАДОЙЧИЧ. Икони от Балканите, София – Белград, 1966
31. ВАЙЦМАН, К. Ранни икони, в: Икони от Балканите, София–Белград, 1966
32. ВАСИЛИЕВ, А. Църкви от по-ново време в Несебър и Созопол, Известия на народния музей – Бургас, I, 1950
33. ВАСИЛИЕВ, А. Ктиторски портрети, София, 1960
34. ВАСИЛИЕВ, А. Български възрожденски майстори, София, 1965
35. ВЗДОРНОВ, Г. И. ΣΥΝΑΞΙΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΓΓΕΛΩΝ, Византийский временник (ВВр), 1971, № 32
36. ГЕОРГИЕВ, Е. Разцвет на българската литература в IX–X в., София, 1962
37. ГЕРАСИМОВ, Т. Първата златна монета на цар Иван Асен II, Известия на българския археологически институт, VIII, 1934–1935
38. ГЕРАСИМОВ, Т. Новооткрит надпис върху иконата на Богородица Умиление от Несебър, Известия на народния музей – Бургас, I, 1950
39. ГЕРАСИМОВ, Т. Два славянских моливдовула XI и XIII веков, Byzantinoslavica, XIII, 1, 1952
40. ГЕРАСИМОВ, Т. Надписите върху Несебърските икони, вж. Акрабова–Жандова, Ив. Икони от Софийския Археологически музей
41. ГОСПОДИНОВ, Ю. Разкопки в Патлейна, Известия на българското археологическо дружество IV, София, 1914
42. ГОШЕВ, ИВ. Един средновековен барелеф от Созопол, Годишник на Софийския университет, Богословски факултет, VI, 1929
43. ГОШЕВ, ИВ. Нови данни за историята и археологията на Бачковския манастир, Годишник на Софийския университет, Богословски факултет VIII, 1931
44. ГРАБАР, А. Болгарские церкви-гробницы, Известия на българския археологически институт, 1, 1921/22
45. ГРАБАР, А. Роспись церкви-гробницы Бачковского монастыря, Известия на българския археологически институт, т. II, 1923/24
46. ГРАБАР, А. Погановският манастир, Известия на българския археологически институт, IV, 1926/27
47. ГРАБАР, А. „До-история" болгарской живописи, Сборник в чест на В. Н. Златарски, София, 1925
48. ГРАБАР, А. Нерукотвореный Спас Ланского собора, (Seminarium Kondakovianum, Prague 1930
Гръцки извори, вж. Извори
49. ГЪЛЪБОВ, ИВ. Несебър и неговите паметници, София, 1960
50. ГЪЛЪБОВ, ИВ. Надписите към Боянските стенописи, София, 1963
51. ГЮЗЕЛЕВ, В. Очерк върху историята на град Несебър в периода 1352–1453 г., Годишник на Софийския университет, Философско-исторически факултет, т. LXIV, 1970, кн. III, София, 1972
52. ДЕЧЕВ, Д. Отговорите на папа Николай I по допитванията на българите, София, 1922 г.
53. ДЖУРОВА, А. Традиция и нови моменти в илюстрираните български ръкописи от XIV в. Сб. Традиция и новаторство, София, 1976
54. ДЫЛЕВСКИЙ, Н. Рыльский монастырь и Россия в XVI–XVII в., София, 1946
55. ДИМИТРОВ, Д. Стенописите на късноантичната гробница при Силистра, Архитектура, I, 1946, кн. 10

56. ДИМОВ, В. Разкопките на Трапезица в Търново, Известия на археологическото дружество, V, София, 1915
57. ДИНЕКОВ, П. Софийски книжовници през XVI в. I, Поп Пейо, София, 1939
58. ДИНЕКОВ, П. Книжовният живот в София през XVI в., Родина, III, 1941, кн. 4.
59. ДИНЕКОВ, П. Книжовни средища в Средновековна България, Исторически преглед, III, 1946–1947, кн. 4–5
60. ДИНЕКОВ, П. Българската литература през XV в. и Българската литература през първата половина на XVIII в., в: История на българската литература, I, БАН, София, 1962
61. ДРЕВНЕЕ БОЛГАРСКОЕ ИСКУССТВО (каталог), София, 1968
62. ДУЙЧЕВ, ИВ. Из старата българска книжнина, т. I (2-ро издание), 1943, т. II (б.г.)
63. ДУЙЧЕВ, ИВ. Проучвания върху българското средновековие. Въстанието на Асеневци и култът на св. Димитрия Солунски. Сборник на българската академия на науките, XLI, София, 1949
64. ДУЙЧЕВ, ИВ. Разказ за „Чудото" на великомъченик Георги със сина на Лев Пафлагонски , Изследвания в чест на Карел Шкорпил, София, БАН, 1961
65. ДУЙЧЕВ, ИВ. Миниатюрите на Манасиевата летопис, София, 1962
66. ДУЙЧЕВ, ИВ. Йоан Екзарх, в: История на българската литература, т. I, София, 1962
67. ДУЙЧЕВ, ИВ. Вж. в книгата на Св. Босилков – 12 икони от България, София, 1966
68. ДУЙЧЕВ, ИВ. Болонски псалтир. Български книжовен паметник от XIII в., София, 1968
69. ДУЙЧЕВ, ИВ. Търново като политически и духовен център през късното средновековие, в: Българско средновековие, София, 1972
70. ЂУРИЋ В. Иконе из Југослави е, Београд, 1961
71. ЂУРИЋ В. Мозаична икона Богородице Одигитри е из манастира Хиландара, Зограф, бр. 1, 1966
72. ЖИТИЯ НА СВ. ИВАНА РИЛСКИ, с уводни бележки от проф. Йордан Иванов, София, 1936
73. ЖИТИЯ на светиите, София, 1974
74. ЗАХАРИЕВ, В. Икони от XVII в. в Белчинската църква „Св. Петка", Родина, 1938/39, кн. 3
75. ЗАХАРИЕВ, СТ. Географико-историко статистическо описание на Татар Пазарджишката кааза, Виена, 1870
76. ЗЛАТАРСКИ, В. Н. Житие и жизнь преподобного отца нашего Өедосiа, Сборник за народни умотворения, 1904, кн. XX
77. ЗЛАТАРСКИ, В. Н. История на българската държава през средните векове, т. I, част 2, 1971
78. ЗЛАТАРСКИ, В. Н. История на българската държава през средните векове, т. III, 1972
79. ИВАНОВ, Г. Исторически известия и предания за Ловешко, Известия на историческото дружество, IV, 1915
80. ИВАНОВ, Й. Асеновата крепост над Станимака и Бачковския манастир, Известия на българското археологическо дружество, II, 1911
81. ИВАНОВ, Й.Св. Иван Рилски и неговия манастир, София, 1917
82. ИВАНОВ, Й. Старобългарски разкази. Текстове, новобългарски превод и бележки, София, 1935
83. ИВАНОВ, Й. Български старини из Македония (фототипно издание), София, 1972
84. ИВАНОВА, В. Украса на гробница№1 намерена под сградата на Народната библиотека, Известия на българския археологически институт, XIV, 1940–42
85. ИВАНОВА, В. Искусство и культура Первого болгарского царства, София, 1964
86. ИВАНОВА, В. Вж. Станчев, Ст., В. Иванова и др. Надписът на чъргубиля Мостич
Вж. също МАВРОДИНОВА В.
ИЗВОРИ:
87. Извори за българската история VIII. Гръцки извори за българската история, IV, София, 1961
88. Извори за българската история IX. Гръцки извори за българската история, V, София, 1964
89. Извори за българската история XI. Гръцки извори за българската история, VI, София, 1965
90. Извори за българската история XIV. Гръцки извори за българската история, VII, София, 1968
91. Извори за българската история VII. Латински извори за българската история, II, София, 1960
92. Извори за българската история XIII. Турски извори за българската история, XV–XVI, София, 1966
93. ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРИЯ, т. I, БАН, София, 1961
94. ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКОТО ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО, I, София, 1976
95. КАЈМАКОВИЋ, З. Зидно сликарство у Босна и Херцеговини, Сарајево, 1971
96. КАШАНИН, М., Б. Божковић и П. Мијовић, Жича, Београд, 1969
97. КИСЕЛКОВ, ВЛ. Житието на св. Теодосий Търновски като исторически паметник, София, 1926
98. КАЦАРОВ, Г. и Х. ТАЧЕВ. Новооткрита християнска гробница в София, Известия на българското археологическо дружество, I, 1910
99. КИРПИЧНИКОВ, А. И. Успение Богородицы в легенде и в искусстве, Труды VI Археологического съезда в Одессе, т. II, Одесса, 1884
100. КОВАЧЕВ, М. Драгалевският манастир „Св. Богородица Витошка", София, 1940
101. КОНДАКОВ, Н. П. Византийския церкви и памятники Константинополя, Труды VI Археологического съезда в Одессе, III, Одесса, 1887
102. КОНДАКОВ, Н. П. Памятники христiянского искусства на Аөонъ Санкт-Петербург, 1902
103. КОНДАКОВ, Н. П. Иконографiя Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрожденiя, СПб, 1911
104. КОНДАКОВ, Н. П. Иконографiя Богоматери, Санкт-Петербург, т. I, 1914, т. II, 1915
105. КОНДАКОВ, Н. П. Очерки и заметки по истории средневековного искусства и культуры, Прага, 1929
106. КОНДАКОВ, Н.П. Русская икона, Прага, 1929, т. IV, Часть II
107. КОЦО, Д. И П. МИЛКОВИК–ПЕПЕК, Манастир, Филозовски факултет – Скопје, кн. 8, 1958
108. КРЪСТЕВ, К. И В. ЗАХАРИЕВ, Стара българска живопис, София, 1960
109. ЛАЗАРЕВ, В. Н. История византийской живописи, т. I и II, Москва, 1947/1948
110. ЛАЗАРЕВ, В. Н. К вопросу о „греческой" маньере итало-греческой и итало-критской школах живописи (против фальсификации истории поздней византийской живописи). Ежегодник института истории искусств, Москва, 1952
111. ЛАЗАРЕВ, В. Н. Андрей Рублев и его школа, Москва, 1966
112. ЛАЗАРЕВ, В. Н. Новгородская иконопись, Москва, 1969
113 ЛАЗАРЕВ, В. Н. Московская школа иконописи, Москва, 1971
Латински извори, Вж. Извори
114. ЛИХАЧЕВ, Н. П. Материалы для истории русского иконописания, т. I–II, Санкт-Петербург, 1906
115. ЛИХАЧЕВ, Н.П. Историческое значение италогреческой иконописи. Изображения Богоматери в произведениях итало-греческих иконописцев и их влияние на композиции некоторых прославленных русских икон, СПб, 1911
116. МАВРОДИНОВ, Н. Гробница от IV в. сл. Хр. в Пловдив, Известия на Народната библиотека в Пловдив за 1926 г., София 1927
117. МАВРОДИНОВ, Н. Проучвания върху старобългарското изкуство. Елинистични черти в българската скулптура. Годишник на Народния музей, VI, 1932–34, София, 1936
118. МАВРОДИНОВ, Н. Старобългарската живопис, София, 1946
119. МАВРОДИНОВ, Н. Изкуството на българското Възраждане, София, 1957
120. МАВРОДИНОВ, Н. Старобългарското изкуство, София, 1959
121. МАВРОДИНОВ, Н. Старобългарското изкуство XI–XIII в., София, 1966
122. МАВРОДИНОВА, В. Културата на Първата българска държава, в: История на изобразителното изкуство в България, т. I, София, 1976
Вж. също Иванова, В.
123. МАВРОДИНОВА, Л. Земенската църква, София, 1966
124. МАВРОДИНОВА, Л. Църквата в Долна Каменица, София, 1969
125. МАВРОДИНОВА, Л. Към въпроса за съществуването на Търновската школа – стенописите от Трапезица, Известия

на Института за изкуствознание, XIV, 1970
126. МАВРОДИНОВА, Л. Стенописите на църквата „Св. Четиридесет мъченици" във Велико Търново, София, 1974
127. МАВРОДИНОВА, Л. Църквата Св. Никола в Мелник, София, 1975
128. МИЛЕВ, А. Гръцките жития на Климент Охридски, София, 1966
129. МИРКОВИЋ, Л. Хеортологија, Београд, 1961
130. МИТРОПОЛИТ СИМЕОН. Посланието на патриарх Фотий до българския княз Борис, Български старини, кн. V, 1917
131. МИЯТЕВ, КР. Мозайки от Трапезица, Известия на българския археологически институт, I, 1921–22
132. МИЯТЕВ, КР. Средновековно изкуство, във: Водач за Народния музей, София, 1923
133. МИЯТЕВ, КР. Декоративната живопис на Софийския некропол, София, 1925
134. МИЯТЕВ, КР. Към иконографията на Богородица Умиление, Известия на българския археологически институт, III, 1925
135. МИЯТЕВ, КР. Погановският манастир, София, 1936
136. МИЯТЕВ, КР. Българското изкуство през IX и X в., Сборник „България 1000 години" (927–1927), София, 1930
137. МИЯТЕВ, КР. Бронзовый рельеф с изображением Богоматери из Пловдивского музея, Seminarium Kondakovianum V, 1932
138. МИЯТЕВ, КР. Преславската керамика, София, 1936
139. МИЯТЕВ, КР. Два поетични фрагмента у Йоан Екзарх като исторически извори, Археология, 1959, кн. 1
140. МИЯТЕВ, КР. Една българска икона във Франция, Археология, 1965, кн. 3
141. МИЯТЕВ, КР. Иконите в България, в: Икони от Балканите, София–Белград, 1966
142. МУТАФЧИЕВ, П. Към историята на Месемврийските манастири, Сборник в чест на В. Н. Златарски, София, 1925
143. МУТАФЧИЕВ, П. История на българския народ, ч. II, София, 1944
144. МУШМОВ, Н. Монети и печати на българските царе, София, 1924
145. НИКОВ, П. Принос към историческото изворознание на България, Списание на Българската академия на науките, XX (1921)
146. ОПИСАНИЕ на Кремиковския манастир „Св. Георги", сп. „Религиозни разкази", 1896, кн. 9-10
147. ПАВЛОВИЋ, Л., Култови лица код срба и македонаца, Смедерево, 1965
148. ПАНАЙОТОВА, Д. Една двустранна икона от село Българово, Изкуство, 1962, кн. 4-5
149. ПАНАЙОТОВА, Д. Три икони от църковния музей в София, Археология, V, 1963, кн. 1
150. ПАНАЙОТОВА, Д. Църквата „Св. Іетка" при село Вуково, Известия на Института за изобразителни изкуства, VIII, БАН, 1965
151. ПАНДУРСКИ, В. Поглед върху строежа и украсата на Пловдивските старинни църкви, Духовна култура, 1958, кн. 9-10, 1959, кн. 2
152. ПАНДУРСКИ, В. Иконата през Втората българска държава, Годишник на Духовната академия, София, т. XII (XXXVIII), 12, 1962–1963
153. ПАНДУРСКИ, В. Църковният музей в София, Духовна култура, 1965, кн. 10
154. ПАНДУРСКИ, В. Българската икона, Църковен вестник, 1967, бр. 15
155. ПАНДУРСКИ, В. Българската икона /диапозитиви/, София, 1968
156. ПАНДУРСКИ, В. Троянският манастир, София, 1968
157. ПАНДУРСКИ, В. Изложбата „Старобългарско изкуство" в Москва, Искусство, Москва, 1968, кн. 12
158. ПАНДУРСКИ, В. Куриловският манастир, София, 1975
159. ПАНДУРСКИ, В. Паметници на изкуството в Църковния историко-археологически музей, София, 1977
160. ПАПАЗОВ, Д. Село Арбанаси, Сборник на Българската академия на науките, кн. XXXI, София, 1936
161. ПАСКАЛЕВА, К. Сцени от житието на св. Георги в Кремиковската църква, Известия на Института за изобразителни изкуства, т. X, Българска академия на науките, 1967
162. ПАСКАЛЕВА, К. Иконографски типове на св. Георги в стенописите на Кремиковската църква, Известия на българското историческо дружество, т. XXV, София, 1967
163. ПАСКАЛЕВА, К. Изкуство с непреходна стойност, Изкуство, 1968, кн. 10
164. ПАСКАЛЕВА, К. Две икони от Рилския манастир, Известия на Института за изкуствознание, XIV, София, БАН, 1970
165. ПАСКАЛЕВА, К. Триптих с поменик от Кремиковския манастир, в: Старобългарска литература, Изследвания и материали, 1, София, 1971
166. ПАСКАЛЕВА, К. Икони от Сливенския край, София, 1975
167. ПЕТКАНОВА–ТОТЕВА, Д. Дамаскините в българската литература, София, 1965
168. ПЕТКОВИЋ, ВЛ. Спасова црква у Жичи, Београд, 1911
169. ПЕТКОВИЋ, С. Зидно сликарство на подручју Пећке Патријаршије, 1557–1614, Нови Сад, 1965
170. ПЕТРОВ, П. Асимилаторската политика на турските завоеватели, Сборник от документи за помохамеданчвания и потурчвания, XV–XIX в., София, 1962
171. ПЕТРОВ, П. По следите на насилието, София, 1972
172. ПОПОВ, Г. В. Некоторые вопросы изучения воинской тематики в русском средневековном искусстве, ВВр, 1971, № 32
173. ПОПОВ, ХР. Евтимий последен Търновски и Трапезицки патриарх (1375–1394), Пловдив, 1901
174. ПОПОВ, ХР. Жития на светиите, София, 1930
175. ПОПРУЖЕНКО, М. Г. Синодик царя Борила, София, 1928 (Български старини, VIII)
176. ПОПРУЖЕНКО, М. Г. Козма Пресвитер, болгарский писатель X века, София, 1936
177. ПРАШКОВ, Л. Икони от Рилския манастир (албум), София, 1969
178. ПРАШКОВ, Л. Новооткрити фрески в Хрельовата кула на Рилския манастир, Изкуство, 1968, кн. 2
179. ПРАШКОВ, Л. Хрельовата кула, София, 1973
180. ПРИВАЛОВА, Е. Художественное решение двух композиций „Чудес св. Георгия" в грузинских росписях зрелого средневековья, Вестник отделения общественных наук Грузинской ССР, 1963, № 1
181. ПРОТИЧ, А. Югозападната школа в Българската стенопис през XIII–XIV в. Сборник в чест на В.Н. Златарски, София, 1925
182. ПРОТИЧ, А. Денационализиране и възраждане на нашето изкуство от 1393 до 1879, Сборник „България 1000 години" (927–1927), София, 1930
183. РАДКОВА, Р. Рилският манастир през Възраждането, София, 1972
184. РАДОЈЧИЋ, СВ. Мајстори старог српског сликарства, Београд, 1958
185. РАДОЙЧИЧ, СВ. Иконите в Югославия, в: Икони от Балканите, София–Белград, 1966
186. РАДЧЕНКО, К. Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием, Киев, 1898
187. АРХИЕПИСКОП СЕРГИЙ, Полны месяцеслов Востока, т. I и II, Владимир, 1901
188. СНЕГАРОВ, ИВ. Кратка история на съвременните православни църкви (българска, руска, сръбска), София, 1946
189. СНЕГАРОВ, ИВ. Неизвестен досега препис от разказа „Чудо на св. Георги с българина", Известия на Института за българска история, 1951, кн. 3–4
190. СНЕГАРОВ, ИВ. Старобългарският разказ „Чудо на св. Георги с българина" като исторически извор, Годишник на духовната академия, т. IV, (XXX), София, 1954–1955
191. СНЕГАРОВ, ИВ. Турското владичество – пречка за културното развитие на българския народ и другите балкански народи, София, 1958
192. СОКОЛОВ, М. И. Из древней истории болгар, Петроград, 1879
193. СТАНИМИРОВ, СТ. Бачковският манастир през XV в., Известия на историческото дружество, XIV–XV, 1937
194. СТАНИМИРОВ, СТ. Бачковският манастир през втората половина на XVI и през XVII в., Сборник в памет на П. Ников, София, 1940
195. СТАНЧЕВ, СТ. Велики Преслав, София, 1966
196. СТАНЧЕВ, СТ., В. ИВАНОВА и др. Надписът на чъргубиля Мостич, София, 1955
197. СТОЈАНОВИЋ, Л. Стари српски записи и написи, III, 1905
198. СЫРКУ, П. Старинная крепость у с. Дорково и два византийских рельефа из Чепина, ВВр, VI, 1898, вып. 4

199. ТАСИЋ, Д. Споменици Цариградског сликарства у последњем веку самостальности, Моравска школа и њено доба, Симпозиум Ресава 1968, Београд 1972
200. ТОДОРОВ, Н. Положението на българския народ под турско робство. Документи и материали, София, 1953
201. ТОМОВ, Е. Български възрожденски щампи и литографии, София, 1962
202. ТОНЕВ, В. Възрожденска иконопис, Музей на Възрожденската икона — Варна, (Пътеводител), Варна, б.г.
203. ТОТЕВ, Т. Археологически музей Преслав (каталог), София, 1969
204. ТОТЕВ, Т. Манастирът Тузлалъка — център на рисувана керамика в Преслав през IX—X в., Археология, 1, 1976
205. ТОТЕВА, П. Икони от Пловдивски край, София, 1975
206. ФИЛАРЕТ, ЕПИСКОП, Жития святых, Спб., 1900
207. ФИЛОВ, Б. Миниатюрите на Лондонското евангелие на цар Иван Александър, София, 1934
208. ФЛОРЕВА, Е. Старата църква в Драгалевския манастир, София, 1968
209. ФЛОРЕВА, Е. Манастирската църква „Архангел Михаил" Билинци, София, 1973
210. ХАТЗИДАКИС, М. Иконите в Гърция, в: Икони от Балканите, София—Белград, 1966
211. 1000 ГОДИНИ БЪЛГАРСКА ИКОНА IX—XIX век. Каталог на изложбата, януари-февруари 1976, София, 1976
212. ЦАРЕВГРАД ТЪРНОВ, т. I—II, София, 1973/74
213. ЦВЕТКОВА, Б. Материали за стопанската история на селищата по Черноморието и в някои принадлежащи области от XVI в. Известия на народния музей — Варна, III (XVIII), 1967
214. ЦОНЧЕВА, М. Българско Възраждане, София, 1962
215. ЧЕРНЕВ, Ч. 24 икони от филиала на Националната художествена галерия (диапозитиви), София, 1968
216. ЧЕРНЕВ, Ч. Народният стил в старобългарското изкуство, София, 1969
217. ЂОРОВИЋ, М., ЉУБИНКОВИЋ, Р. Пећко Дечанска иконописна школа XIV—XIX в., Београд, 1955
218. ШАНИДЗЕ, А. Грузинский монастырь в Болгарии и его типик, Тбилиси, 1971
219. БРАТЯ ШКОРПИЛ, Средновековни черкви и гробища в София, Сборник за народни умотворения II, 1890
220. БРАТЯ ШКОРПИЛ, Черноморското крайбрежие и съседните подбалкански страни в Южна България, Сборник за народни умотворения, IV, София, 1891
221. ШМИРГЕЛА, Н. За някои нови произведения в отдела „Средновековие и Възраждане" на НХГ, Изкуство, 1961, кн. 9-10
222. ШМИРГЕЛА, Н. Национална художествена галерия. Албум. София, 1963
223. ЩЕПКИНА, М. В., Болгарская миниатюра XIV века, Исследование псалтиры Томича, Москва, 1963
224. ALPATOV, M. V. Altrussische Ikonenmalerei, Dresden, 1958
225. ALPATOV, M. V. Early Russian Icon Painting, Moscow, 1974
226. ALPATOV, M. V. Treasures of Russian Art of the 11-16th centuries. Leningrad, 1971
227. AMMAN, A. La pittura bizantina, Roma, 1957
228. L'ART BYZANTIN, 9ème exposition, Conseil de l'Europe, Athènes, 1974
229. BAKALOVA, E. Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIVe siècle (1331-1371), dans: Ecole de Morava et son temps, Symposium de Resava 1968, Beograd, 1972
230. BALABANOV, K. Ikone iz Makedonije, Beograd-Skopje 1968
231. BECK, H. G. Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich, München, 1959
232. BECKWITH, J. The Art of Constantinopole, London, 1961
233. BEŠEVLIEV, V. Spätgriechische und Spätlateinische Inschriften aus Bulgarien, Byzantinisch. Arbeit. Berlin, 1964
234. BEŠEVLIEV, V. und IRMSCHER, J., Antike und Mittelalter in Bulgarien, Berlin, 1960
235. BETTINI, S. Appunti per lo studio dei mosaici portatili bizantini, Ravenna XLVI, 1958
236. BIHALJI–MERIN, O. Kunstschätze in Jugoslawien, Stuttgart, 1972
237. BOSHKOV, A. Die bulgarische Volkskunst, Recklinghausen, 1972
238. BOSHKOV, A. La peinture bulgare, Recklinghausen, 1974
239. BRÖKER, G. Ikonen, Leipzig, 1969
240. CHATZIDAKIS, M. Contribution à l'étude de la peinture postbyzantine, dans: 'Le cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople', Athènes 1963
241. CHATZIDAKIS, M. Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise, Venise, 1962
242. CHATZIDAKIS, M. Recherches sur la peniture Théophane le Crétoise, Dumbarton Oaks papers, Washington, 1969 No. 23-24.
243. CHATZIDAKIS, M. L'icône byzantine, Studies in Byzantine Art and Archeology, London, 1972
CHATZIDAKIS, M. Considérations, V. Communauté (245)
243. CHATZIDAKIS, M. et A. GRABAR, La peinture byzantine et du Haut Moyen Age, Paris, 1965
244. CLÉDAT, J. Le monastère et la nécropole de Baouît, Le Caire, 1904
245. COMMUNAUTÉ et diversité de l'art des pays balkaniques (XVIe s. début du XVIIIe s.) Rapport pour la séance plénière du Ier Congrès International des Etudes Balkaniques et Sud-européennes (Sofia 1966) – M. Chatzidakis, Considérations sur la peinture postbyzantine en Grèce – S. Petkovič, Painting in Serbia, Macedonia and Montenegro from the Middle of the XVth until the en of XVIIth centuries, etc.
246. DALTON, O. East Christian Art, Oxford, 1925
247. DALTON, O. Byzantine Art and Archaeology, New York, (1961)
248. DELVOYE, Ch. L'Art byzantin, Paris, 1967
249. DEMUS, O. Byzantine Mosaic Decoration, London, 1947
250. DEMUS, O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei (Bericht zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongreß) München, 1958
251. DIEHL, Ch. Manuel d'art byzantin, Paris, 1925/26
252. DIMITROV, D. Bulgarien, ein Land alter Kulturen, Sofia, 1963
253. DJURIČ, V. L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopocani 1965, Beograd, 1967
254. DRIESCH. Historische Nachricht von der Röm-Kayserl. Groß-Botschaft nach Constantinopel. Nürenberg, 1723
255. DUJČEV, Iv. L'Art bulgare au XIVe siècle, Sofia, 1966
256. DUMONT, Ch – HOMOLLE, Mélanges d'archéologie et d'épigraphie, Paris, 1892
257. EBERSOLT, J. Les arts somptuaires de Byzance, Paris, 1923
258. EBERSOLT, J. La miniature byzantine, Paris, 1926
259. EMBIRICOS, A. L'école crétoise, dérniere phase de la peinture byzantine, 1967
260. FÉLICETTI–LIEBENFELS, W. Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei, Olten-Lausanne, 1956
261. FILOW, B. Geschichte der Altbulgarischen Kunst, Berlin-Leipzig, 1932
262. GALABOV, Iv. Das antike und mittelalterliche Nesebăr, Antike und Mittelalter in Bulgarien, Berlin, 1960
263. GERASSIMOV, T. L'icône bilatérale de Poganovo au Musée Archéologique de Sofia, Cahiers Archéologiques, X, 1959
264. GERHARD, H. P. Welt der Ikonen, Recklinghausen, 1970
265. GRABAR, A. La peinture réligieuse en Bulgarie, Paris, 1928
266. GRABAR,. Recherches sur les influences orientales dans l'art balkanique, Strasbourg, 1928
267. GRABAR, A. Martyrium Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique, Paris, 1943/46
268. GRABAR, A. La peinture byzantine, Genève, 1953
269. GRABAR, A. L'iconoclasme byzantin, Dossier Archéologique, Paris, 1957
270. GRABAR, A. A propos d'une ucône byzantine du XIVe siècle au Musée du Sofia, Cahiers Archéologiques X, 1959
270. GRABAR, A. Sur la source des peintures byzantines des XIIIe et XIVe s. CA XII, 1961
271. GRABAR, A. Byzanz (Kunst der Welt) Baden-Baden, 1964
272. GRABAR, A. Die Mittelalterliche Kunst Osteuropas (Kunst der Welt) Baden-Baden, 1968
273. GRABAR, A. Die Kunst des frühen Christentums (Universum der Kunst) München, 1967
274. GRABAR, A. Christian Iconography, A Study of Its Origins, New York, 1968
275. GRABAR, A. L'Art du Moyen Age en Europe Orientale, Paris, 1968
276. GRUMEL, V. La mosaique du Dieu Sauveur au monastère de 'Latome' à Salonique. Echos d'Orient, 1930
277. HACKEL, A. Ikonen, Freiburg i. Br., 1950
278. HAMAM–MAC LEAN, R. UND HALLENSLEBEN, H. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Gießen, 1963

279. HAUSSIG, H. W. Kulturgeschichte von Byzanz, Stuttgart, 1959
280. HENDRIX P., H. SKROBUHA UND A. M. JANSSENS Ikonen, Amsterdam – Brüssel, 1960
281. KALOKYRI, K. Athos, Athenai, 1963
282. KAŁUZNIACKI, E. Aus der panegyrischen Literatur der Südslawen, Wien, 1901
282.' KAŁUŽNIACKI, E. Werke des Patriarchen von Bulgarien Euthymius, Wien, 1901
283. KANDÉA, V. ET AGÉMIAN S., Icônes Melkites, Musée Nicolas Ibrahim Suršock, Beyrouth, 1969
284. KAZAROW, G. The Thracian Rider and St. George, Antiquity, A Quarterly Review of Archaeology, Gloucester, 1938
285. KONDAKOV, N. P. AND E. P. MINNS The Russian Icon, Oxford, 1927
286. KONSTANTINIDES, M. Mesemvria ton euxenon I, Athenai, 1945
287. KRUMBACHER, K. UND NORDEN, E. Die griechische und lateinische Literatur, Berlin-Leipzig, 1907
288. KUNSTSCHÄTZE in Bulgarischen Museen und Klöstern, Essen, 1964
289. KÜPPERS, L. Ikone – Kultbild der Ostkirche, Essen, 1964
290. LANGE, R. Die Byzantinische Reliefikone, Recklinghausen, 1964
291. LASOVIĆ, M et E. ROSSIER. Les icônes dans les collections suisses Musée Rath (avec introduction par M. Chatzidakis et V. Djuriċ), Genève, 1968
292. LASSUS, J. Frühchristliche und byzantinische Welt (Schätze der Weltkunst, Bd. 4) Gütersloh, 1968
293. LAZAREV, V. N. Old Russian Murals and Mosaics, London, 1966
294. LAZAREV, V. N. Storia della pittura byzantina, Torino, 1967
295. LJUBINKOVIČ, M., D. MILOSEVIČ ET M. TATIČ–DJURIČ. Mittelalterliche Kunst, Serbien (Katalog), Berlin
296. MIATEV, KR. Die Wandmalereien in Bojana, Sofia-Dresden, 1961
297. MIATEV, KR. Les icônes bulgares. Publications filmées d'art et d'histoire, Paris, 1964
298. MICHELIS, P. Aesthetic Approach to Byzantine Art, London, 1955
299. MILLET, G. Monuments de l'Athos, Paris, 1927
300. MILLET, G. L'Art byzantin chez les Slaves 4 t., Paris, 1930/32
301. MITROVIC, W. ET N. OKUNEV La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médievale orthodoxe, Byzantinoslavica, Praha, 1931, vol. III.
302. MOREY, C. K. Early Christian Art, Princeton, 1942
303. MOURATOFF, P. L'ancienne peinture russe, Paris, 1925
304. MOURATOFF, P. Trente-cinq primitifs russes, Paris, 1931
305. MUSÉE Byzantin, Athènes, Icônes, 1969
306. MYSLIVEC, J. Ikona, Praha, 1947
307. NICKEL, F. Byzantinische Kunst, Heidelberg, 1964
308. NICOLESCU, C. Icônes romaines, Bucarest, 1971
309. NYSSEN, W. Das Zeugnis des Bildes im frühen Byzanz, Freiburg i. Br., 1962
310. ONASCH, K. Ikonen, Berlin, 1966
311. ONASCH, K. Die Ikonenmalerei. Grundzüge einer systematischen Darstellung, Leipzig, 1968
312. OUSPENSKY, L. Essai sur la théologie de l'icône dans l'église orthodoxe, Bd. 1, Paris, 1960
313. OUSPENSKY, L. und VL. LOSKY. Der Sinn der Ikonen, Bern – Olten, 1952
314. PAPAPGEORGIOU, A. Icônes de Chypre, Paris, 1969
315. PAPAÏOANNOU, A. La peinture byzantine et russe, Lausanne, 1965
316. PASKALEVA, K. Old Bulgarian Art, National Art Galerie, Sofia, 1973
317. PETIT, L. Typikon de Grégoire Pacourianos, Le monastère de Petritzos (Backovo) en Bulgarie. Византийский временник, вып. 3–4, СПб 1904, прилож. № 1.
318. RADOJCIĆ, Sv. Die Serbische Ikonenmalerei vom 12. Jh. bis zum Jahr 1459, Jahrbuch der Osterr. byz. Gesellschaft, V, 1956
319. RADOJCIĆ, Sv. Icônes de Serbie et de Macedoine, Beograd, 1961
320. RADOJCIĆ, Sv. Geschichte der Serbischen Kunst von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters (Grundriß der slawischen Philologie und Kulturgeschichte), Berlin, 1969
321. REAU, L. L'art russe, 2 Bd. Paris, 1921/22
322. RESTLE, M. Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, 3 Bde., Recklinghausen, 1967
323. ROTHEMUND, H. Ikonenkunst, München, 1966
324. RUNCIMAN, A. The great church in captivity. A study of the patriarchate of Constantinople, London, 1968
325. SADNIK, L. Der Hl. Johannes von Damaskinus, 'Euthesis akribis tis orthodoxu pisteos' in der Übersetzung des Exarchen Johannes. Wiesbaden, 1967, Monumenta lingue slavicae. Dualecti veteris, t. V.
326. SCHÄFER, G. Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos, Trier, 1855 (München, 1960)
327. SHIVKOVA, L. Das Tetraevangeliar des Zaren Joan Alexander, Recklinghausen, 1977
328. SCHWEINFURTH, Ph. Das goldene Evangelienbuch Heinrichs III. und Byzanz, Zeitschrift für Kunstgeschichte, X, Heft I-3
329. SCHWEINFURTH, Ph. Die byzantinische Form, Berlin, 1943
330. SCHWEINFURTH, Ph. Russian Icons, Oxford, 1953
331. SKROBUCHA, H. Die Botschaft der Ikonen Ettal 1961 (Icons, London, 1963)
332. SKROBUCHA, H. Von Geist und Gestalt der Ikonen, Recklinghausen, 1961
333. SKROBUCHA, H. Ikonen, 13. bis 19. Jh., Haus der Kunst – München, 1969 – I. 1970, München, 1969
334. SKROBUCHA, H. Ikonen aus der Tschechoslowakei, Prague, 1971
335. SKROBUCHA, H. Meisterwerke der Ikonenmalerei, Recklinghausen, 1975
336. SOTIRIOU, G. et M. Icônes du Mont Synaï, Athènes, 2 Bd. 1956/58
337. STRZYGOWSKI, J. Die Kathedrale von Heracleia, Jahreshefte des Osterreichischen Archäologischen Instituts, Wien I, 1898, Beiblatt
338. SZTUKA STAROBULGARSKA Katalog, Warsawa, 1969
339. TALBOT RICE, D. Icons of Cyprus, London, 1937
340. TALBOT RICE, D. Beginn und Entstehung christlicher Kunst, Köln, 1961
341. TALBOT RICE, D. Byzantinische Kunst, München, 1964
342. TALBOT RICE, D. Byzantine Painting. The Last Phase, London, 1968
343. TALBOT RICE, D. Icons, London O. J.
344. TALBOT R. D. and T. TALBOT RICE Icons and their dating. A Comprehensive study of their chronology and provenance, London, 1974
345. TALBOT RICE, D. und HIRMER, M. Kunst aus Byzanz, München, 1959
346. THEUNISSEN, W. Ikonen, Haag, 1938
347. VAILLANT, A. Discours contre les Ariens de Saint Athanase, Sofia, 1954
348. VELKOV, V. Mesambria-Mesembria – Nessèbre (situation, recherches, notes historiques), Nessèbre I, Sofia, 1969
349. VOLBACH, W. F. und HIRMER, M. Frühchristliche Kunst, München, 1958
350. VOLBACH, W. et J. LAFONTAINE–DOSOGNE Byzanz und der Christliche Osten (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 3), Berlin, 1968
351. VOYAGE du sieur Paul Lucas fait par ordre du roi en Grèce, Asie Mineure, Macédoine et Afrique, Paris, 1912
352. WEIDLE, W. Les icônes byzantines et russes, Firenze, 1950
353. WENDT, C. H. Rumänische Ikonenmalerei, Eisenach, 1953
354. WESSEL, K. Kunst und Geschichte in Südosteuropa, Recklinghausen, 1973
355. WILD, D. Ikonen, Bern, 1946
356. WULFF, O. Altchristlische und byzantinische Kunst, 2 Bd., Berlin, 1914
357. WULFF, O., ALPATOFF, M. Denkmäler der Ikonenmalerei, Dresden, 1925
358. XYNGOPOULOS, A. Upapanti, Epetiris tis Etaireas Buzantinon spoudon 6 Athenai, 1929
359. XYNGOPOULOS, A. Katalogos ton eikonon, Museum Benaki, Athenai, 1939
360. XYNGOPOULOS, A. Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955
361. XYNGOPOULOS, A. Schediasma istorias tes freskeutikes zografikes meta ten alosin, Athenai, 1957
362. XYNGOPOULOS, A. Sur l'icône bilatérale de Poganovo, Cahiers archéologiques, Paris, XII, 1962
363. XYNGOPOULOS, A. I paleologios paradoxis eis tin meta tin alosin zographikin. Delron tis christianikis Archaiologikis Etaireas, T. B. 1960-61, Athenai, 1962.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение и обзорная статья 5
Примечания 55
Иллюстрации и пояснения к ним 61
Библиография 263

ИКОНЫ БОЛГАРИИ

Костадинка Паскалева

Редактор болг. текста *Н. Стоичкова*
Перевод *Н. Дылевского*
Редакторы перевода *В. Полянова и А. Атанасова*
Художник *Д. Карталев*
Художественный редактор *С. Бугарчева*
Технический редактор *К. Василев*
Корректор *А. Нефедьев*
Формат бумаги 71/100/8 Печ. л. 34
Государственная типография „БАЛКАН"
31 $\frac{95382\ 74638}{7020-74-81}$